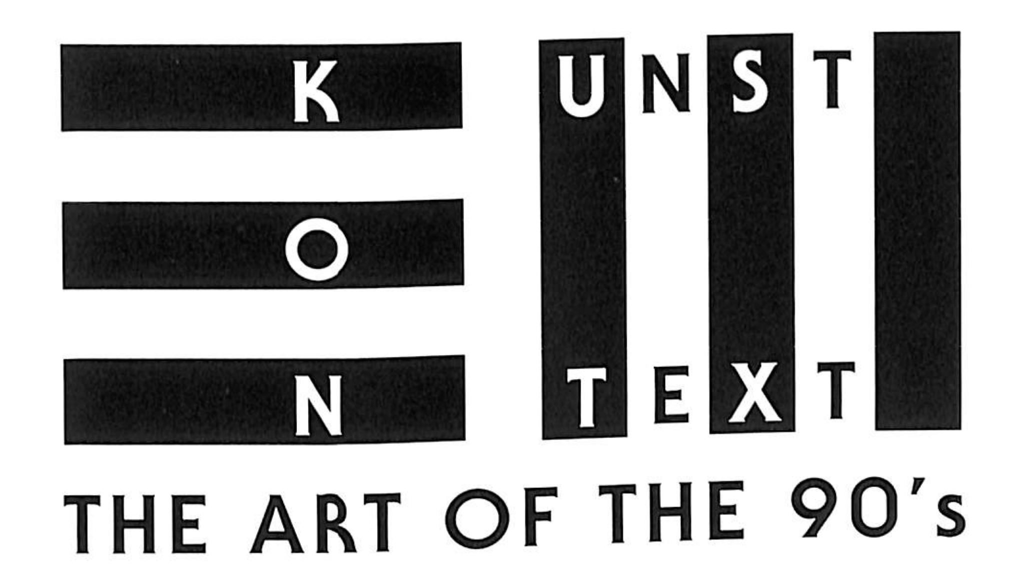

K UNST
O
N TEXT
THE ART OF THE 90's

Peter Weibel (Hrsg.)

Kontext Kunst

DuMont Buchverlag Köln

IMPRESSUM AUSSTELLUNG

Kontext Kunst - Trigon '93, steirischer herbst'93

Eine Veranstaltung der **Neuen Galerie** am Landesmuseum Joanneum, A-8010 Graz, Sackstraße 16 im Künstlerhaus und in der Fabrik Lastenstraße 11 Graz 2. Oktober bis 7. November 1993

gefördert durch:
Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung,
Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien
steirischer herbst, Graz,
Bundesamt für Kultur, Bern,
Auswärtiges Amt, Bonn

unterstützt von Austrian Airlines

Kurator:
Peter Weibel

Organisation:
Christa Steinle, Alexandra Foitl

Assistenz:
Michael Braunsteiner, Gudrun Danzer, Birgit Kulterer

Sekretariat:
Elisabeth Udwary

Öffentlichkeitsarbeit:
Birgit Kulterer, Sabine Tendl

Ausstellungsgestaltung:
Thomas Locher, Peter Weibel

Ausstellungseinrichtung:
Walter Rossacher, Andreas Hochegger, Johann Koinegg, Alois Weitzer und Team

Transport:
Armin Eberl GmbH Kunsttransporte

Dokumentation der Ausstellung:
Nikolas Lackner, Johann Koinegg (Fotos)
Gebhard Sengmüller (Video)

IMPRESSUM KATALOG

Weibel, Peter (Hrsg.)
Kontext Kunst, Katalog zur Ausstellung „Trigon '93", veranstaltet von der **Neuen Galerie** am Landesmuseum Joanneum, Graz, steirischer herbst '93, 2. 10.-7. 11.
Köln: DuMont, 1994

gefördert durch:
Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien,
Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, Graz,
steirischer herbst Graz

Konzeption und Gestaltung:
Peter Weibel

Graphische Mitarbeit:
Alexandra Foitl, Gudrun Danzer

Redaktion:
Michael Braunsteiner, Gudrun Danzer, Alexandra Foitl, Christa Steinle, Peter Weibel

Übersetzungen:
Nansen (Düsseldorf), Camilla Nielsen (Wien), Maria Nievoll (Graz), Ursula Stachl-Peier (Graz), Translingua (Graz)

Papier:
Magnomatt 150 gr/m², gespendet von der Leykam Mürztaler AG

Satz und Repros:
Typographic, Graz

Druck und Gesamtherstellung:
Druckerei Styria, Graz

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Kontext Kunst: [the art of the 90's; Katalog zur Ausstellung „Trigon '93", veranstaltet von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Steirischer Herbst '93, 2. 10.-7. 11. 1993] / [Übers.: Nansen ...] – Köln: DuMont, 1994
ISBN 3-7701-3327-7
NE: Weibel, Peter [Hrsg.], Trigon <16, 1993, Graz>; Steirischer Herbst <1993, Graz>; Neue Galerie <Graz>

Kunst der 90er Jahre

Inhalt

KünstlerInnendokumentation



Der Begriff „Kontext" bezieht sich sowohl auf den vom Werk konstituierten Kontext aus (in der Zeitdimension entfaltbaren) Zeichenkombinationen (werkinterne Relationen = Innenkontext) als auch auf die Konstitution von Kontextvorstellungen durch Fremdbezüge (Verhältnisse zwischen werkex- und werkinternen Relationen = Relationen zwischen Innen- und Außenkontext).

THOMAS DREHER

Kontextreflexive Kunst
Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen

Thomas Dreher

I. Kontextuelle Kunst

I.1. Von der Kontextualisierung zur Konzeptualisierung von Kontextmöglichkeiten

In informellen und abstrakt expressiven Tendenzen der 40er und 50er Jahre wurden kunstinterne Innovationen der Avantgarde aufgegriffen und weiterverarbeitet. Die freiwillige künstlerische Selbstbeschränkung auf einen flachen rechteckigen Träger (Malerei) oder einen geschlossenen plastischen Körper (Skulptur) sowie tradierte Arbeitsmaterialien (Kohle, Öl, Ton, Stein) blieb unproblematisiert. Auseinandersetzungen von de Stijl, Bauhaus und des russischen Konstruktivismus mit kunstexternen Funktionen des Ästhetischen entfielen.

Das Malfeld wurde als Tor zur Welt verstanden und sollte doch nicht Welt repräsentieren, nur Aktionsfeld sein. Aktionistische Arten des Farbauftrags wie Jackson Pollocks durch Film und Fotos vermitteltes Farbdripping[1] und Georges Mathieus öffentliche Malaktionen[2], enthielten Ansätze, den Bildrahmen zu sprengen. Grenzüberschreitungen von Malerei zu Aktionsformen des Happening zeigen die frühen Œuvres von Allan Kaprow oder Wiener Aktionisten wie Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl und Herrmann Nitsch.[3] In Europa und Amerika begannen Künstler, über eine aktionistisch und offen konzipierte Produktionsweise hinaus auch das Produkt für viele Rezeptionsmöglichkeiten offen zu halten.



Allan Kaprow, Calling, *Happening, New York, 21.08.1965*

Grundelemente von Kaprows Happenings (ab 1958) sind ausführende Koakteure und Publikumsbeteiligung (zusätzlich zu Koakteuren oder als von künstlerischer Aktion geleitete Koaktion): Interaktion spielt bei Produktion wie Rezeption eine wichtige Rolle.

Happenings im öffentlich-urbanen Raum wie *Calling* von Kaprow (1965)[4] haben kein Publikum im klassischen Sinn, sondern Koakteure und unfreiwillige Publika, denen die Aktionen nicht immer als ungewöhnlich, geschweige denn als künstlerisch, auffallen. Zusätzlich zur Frage, worin künstlerische Arbeit nach Marcel Duchamp besteht, ergeben sich Fragen nach den Ausstellungs- oder Aufführungsorten: kunstintern-museal und/oder kunstextern an einem oder vielen Orten nacheinander oder gleichzeitig.

„Kunstintern" bezeichnet
- *museale Präsentationsumstände;*
- *Restriktion des künstlerischen Arbeitsfeldes auf Präsentationsformen, die „als Kunst" etabliert sind.*

Die Interaktion zwischen Künstler, Koakteur und Publikum in Medien und Medienkombinationen, die nicht „als Kunst" vorcodiert sind, kann prinzipiell überall stattfinden: Die Lenkung des Interesses auf die Differenz zwischen zweckgerichteter Alltagshandlung und ästhetisch orientierter Alltagswahrnehmung läßt sich innerhalb des Museums nicht leichter erzeugen als außerhalb – im Gegenteil: Die Erwartungshaltungen von Kunstpublika erleichtern die Wahrnehmung von Happenings nicht. Es entsteht ein Bruch zwischen künstlerischem Handeln und tradiertem Kunstkontext, auf den Künstler mit Präsentationen in alternativen Kontexten reagieren.

Grundsätzliche Charakteristika des Wechsels von der Produktions- zur Rezeptionsästhetik sind:
- *die Aufhebung der Selbstbegrenzung der künstlerischen Aktion auf einen Träger (Leinwand) oder auf ein formbares Material (Ton, Gips, Stein);*
- *die Anerkennung aller Raum-Zeit-Dimensionen als potentielles Medium künstlerischer Arbeit;*[5]
- *die Infragestellung einer Musealisierung voraussetzenden Definition von Kunst (einschließlich Ready-Made).*

Nachdem Design zum Bestandteil korporativ organisierter Arbeit wurde, sind experimentelle und utopische Aspekte des Auffindens von Gestaltungsaufgaben, wie sie die Ausbildung am Bauhaus prägten, mit verstärkter funktionaler Einbindung in Betriebsabläufe und Marketing orientierter Produktentwicklung verloren gegangen. Kontextuelle Kunst ist nicht mehr als künstlerische Gestaltung denkbar, die über den Kunstkontext hinaus in die Umwelt drängt, sondern als Weiterentwicklung der zweiten Entgrenzung des Kunstinternen in neodadaistischen Tendenzen. Für Künstler wären Museen und Galerien die einzigen Präsentationsorte geblieben, wenn sie sich in neoavantgardistischen Gruppen wie Fluxus (s. II.1., III.1.) und Wiener Aktionismus nicht gegen diese Reduktion gewehrt hätten:
„Only the details are altered in a frozen framework. The museum may hire a modern architect, may install jazzy lighting effects and pipe-in lectures may offer entertainment and baby-sitting facilities, but it will always be a ‚place of the muses' because its directors take for granted the necessary connection between it and art.
One may generalize that the environmental context of art work today is of greater importance than its specific forms; and that it is this surrounding, furthermore, which will determine the nature and shape of the container of these forms... ‚The modern museums should be turned into swimming pools and night clubs...,'[6] or in the best looking examples, emptied and left as environmental sculpture."[7]

Der Begriff „Kontextuelle Kunst" steht für Relationen zwischen Präsentationsformen und Präsentationsumständen, die auf folgende Arten konstruierbar sind:
- *ein Konzept, das verschiedene Ausführungen an verschiedenen Orten ermöglicht;*
- *die Integration von Elementen des Präsentationsortes ins Werk;*
- *die Schaffung von Kommunikationsumständen durch das Werk, die Interaktionen mit und zwischen Rezipienten provozieren;*

- *die Thematisierung von Präsentationsumständen im Werk (Kontextreflexion).*

Auf dem Weg von Aktionsformen in Happening & Fluxus zu einer Remusealisierung in Konzeptueller Kunst[8] werden die Möglichkeiten des Kontextbezugs laufend neu überprüft. Eine „meta-art"[9] entsteht, die nach den gegebenen Bedingungen und konzeptuellen Möglichkeiten von Kunst fragt:

„The initial point can be made that the meanings of sense of art-activities are governed by the contexts they derive from and occur within... Appealing to instantials (a painting, a conversation, etc.) for their meaning exclusive of context is futile, meaning is interpreted from the relationship a concept or activity has to its context, that is, by making contextual interpretation explicit... So a context is importantly a social framework of some kind. All its participants have learned in similar ways; they are therefore capable of communicating with each other... Concepts and beliefs do not exist in isolation, in individual minds, but in the life of men and societies."[10]

„Establishing value-relations is contingent upon securing a ‚contextualization'... The subjectivistic axiology is an empty one since it ignores the systematization of the societal framework to which its value-statements can be anchored. The point is that one must stress such paradigms as the gallery, critical theory, books, art magazines etc., as constitutive rather than incidental features of an art-world."[11]

„Meta-art" der Künstlergruppe Art & Language (der die zitierten Autoren Ian Burn und Mel Ramsden angehörten) ist eine kontextreflexive Textkunst. Sie wird von Art & Language-Mitgliedern mit einer Praxis der Textpräsentation auf flachem Träger und an Wänden von Ausstellungsräumen kombiniert. Thematisiert wird ‚vor Ort' der Ausschluß von Kontextreflexion in klassischen Präsentationsformen der visuellen Kunst. Der Antagonismus Kunst–Nicht-Kunst wird abgelöst von einer Selbsteinbettung der Analyse in das Analysierte – mit dem Ziel seiner Transformation.

In computergenerierten interaktiven Installationen der 80er Jahre ist der Rezipient nicht mehr Leser oder Akteur, sondern beides: Wie er sich sein Weltbild zwischen konkreter Umwelterfahrung und virtuellen Welten formt, wie er die Welt als Konzept konstituieren muß, um sie überhaupt als solche wahrnehmen zu können, wird thematisiert. In einer Zeit, in der der Begriff „Musealisierung" als Metapher für kunstexterne Umwelterfahrung von Historikern[12] und Kulturphilosophen[13] eingesetzt wird, wird eine konzeptuelle Kunst-über-den-Kunstbetrieb erweitert zu einer Kunst über Kontextmöglichkeiten: An Stelle der konzeptuellen Kontextualisierung via Selbsteinbettung in gegebene Kontexte treten Fragen der Beziehungen zwischen möglichen Kontexten/ Welten.

Die Umstellung von Produktionsästhetik auf Rezeptionsästhetik seit Ende der 50er Jahre und die Umstellung von bewußtseinsphilosophischen auf sprachphilosophische Grundlagen im Kunstdiskurs seit den 60er Jahren liefert die Voraussetzung für eine zugleich interaktive und kontextreflexive, damit konzeptuelle computergenerierte Kunst nach Konzeptueller Kunst, die Zusammenhänge zwischen Denken, Wahrnehmen und Handeln problematisiert. Aus der Kontextualisierung der Präsentationsformen in Environments und Happenings wird in Konzeptueller Kunst eine Selbstkontextualisierung des Werkes in gegebenen musealen Präsentationsumständen und aus dieser wiederum in interaktiven computergenerierten Installationen eine Konzeptualisierung von Kontextmöglichkeiten, eine Befragung von Weltbildern. Aus der Interaktion mit Publikum im Happening und der Kontextreflexion Konzeptueller Kunst werden interaktive Kontextmodelle.

Zwischen Happening und Konzeptueller Kunst vermitteln seit Ende der 60er Jahre Closed Circuit-Installationen, die den Betrachter einbeziehen. Closed Circuit-Installationen von Peter Campus, Dan Graham, Les Levine oder Bruce Nauman[14] befragen die Relation von Selbst- und Raumwahrnehmung, indem sie den Betrachter mit seinem Selbstbild in einem Realraum mit Monitor und Kamera konfrontieren: Realraum und Bildraum

geraten in befremdende, die Selbstverständlichkeit alltäglicher Selbstverortung infrage stellende Relationen. Das Bild wird Teil der räumlichen Selbstverortung, während Teile der räumlichen Struktur abgebildet werden.
Diese Closed Circuit-Installationen werden im folgenden nicht erörtert: Von einem systematisierenden Standpunkt können sie als Brechung der von Happening & Fluxus sowie Konzeptueller Kunst problematisierten Aspekte aufgefaßt werden: Weder Aspekte der Interaktion noch der Kontextreflexivität werden in entscheidender Weise verändert oder erweitert. Lediglich das modellhafte Gestalten von beobachterzentrierten Präsentationsumständen, von Erfahrungsmodellen als Handlungsräumen, in reaktiven computergesteuerten Installationen von Jeffrey Shaw und Peter Weibel wird antizipiert[15] – und ist doch vorher schon in Happenings und Environments von Kaprow, die auf Partizipation der Zuschauer angelegt sind, zu finden. Der Weg vom Happening über Konzeptuelle Kunst zu reaktiven computergesteuerten Installationen wird im folgenden nachgezeichnet.

II. Intermedia und Interaktion

II.1. Konzept-Präsentation

Die Trennung in Konzept und Realisation bzw. Präsentation ist in der Musik zwischen Notation und Interpretation und im Theater zwischen Skript und Vorführung üblich. In die Bildende Kunst wurde diese Trennung als ein den Gattungen Malerei und Skulptur fremdes Element eingeführt. Dick Higgins bestimmte 1966 „Intermedia":

„Much of the best work being produced today seems to fall between media... The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media."[16]

In Kursen, die der Avantgarde-Komponist John Cage 1956-58 und 1958-60 an der New School for Social Research in New York leitete, lernten Künstler wie George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins und Allan Kaprow Kompositionsprinzipien der Aleatorik und der Simultaneität mittels ungewöhnlicher Notationsverfahren. Cage dienten u.a. in *Fontana Mix* von 1958 folgende Mittel zur Erlangung größtmöglicher Indeterminiertheit in der Relation Notation–Ausführung:

- Transparente Folien mit graphischen Notationen sind willkürlich kombinierbar.
- Der Interpret muß eine Art der Übersetzung der graphischen Notationen in Verfahren der Tonproduktion finden, da er sich auf keine musikalische Konvention und keine eindeutige Anweisung des Komponisten stützen kann.
- Die Wahl der Mittel der Tonproduktion wird den Interpreten überlassen.

Über die Öffnung der Relation Notation und Realisation durch Prinzipien der Erzeugung von Indeterminiertheit wird bei Cage auch die Relation Realisation–Rezeption offen. Die jeweilige Klangproduktion setzt eine Bereitschaft zur Wahrnehmung von Tönen um ihrer selbst willen voraus.
Cage ließ seine Studenten kurze Handlungsanweisungen notieren, die an keine Gattungskonvention anschließen mußten. Die Anweisungen, wie sie Kaprow ab 1958 in *Happening-Partituren* und Brecht ab 1961 in *Event Cards* notierten, begründeten eine amerikanische Intermedia-Kunst, die Grenzen von Bildender Kunst, Musik und Theater gleichermaßen überschreitet und Alltagsverfahren in Realisationen vor und mit Publika einbezieht. Das Alltägliche, Fremdbezügliche spielte in Produktion und Rezeption erneut eine nach Dada in Vergessenheit geratene Rolle. Kaprow äußerte über die Aktivitäten in Cages Klasse:

„The structures were usually graphed out. ‚You do this now. You do that when you hear a noise; you go plunk plunk. When you hear this other noise you jump up down.' They had a kind of homespun version of John's much more elegant musical scores."

Kaprow realisiert das interaktive „rearrangeable Environment" *Words* 1962 in der New Yorker Smolin Gallery.[17] Er lädt Zuschauer zur Mitarbeit

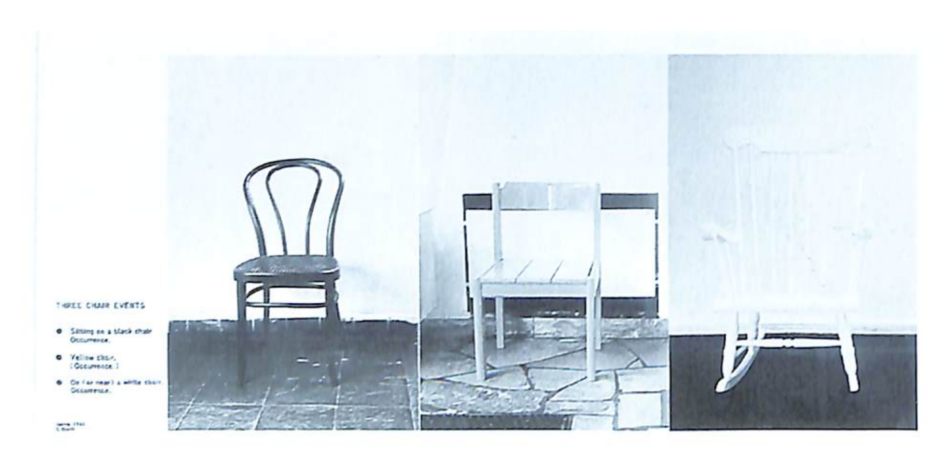
an der Realisation von Schrifttafeln und zum Lesen ein:
„Try a record, try a poem listen to the words on the victrolas/words words words" „Roll the rolls and see the words line up rolls rolls rolls rolls" ist auf zwei der Schrifttafeln zu lesen. Sie hängen über drei Schallplattenspielern in der Mitte des Environments. Die Schallplatten enthalten Aufnahmen von gesprochenen, kaum verstehbaren Worten. Papierfahnen sind von Koakteuren, die Kaprow zur Mitarbeit eingeladen hat, mit je einem Wort bemalt worden. Stapel der Papierfahnen wurden vertikal zwischen die Schrifttafeln und die Schallplattenspieler gehängt. Die Wände zieren von Zuschauern zusammengestellte Kombinationen dieser Fahnen. Der Zuschauer kann als Akteur fortsetzen, was andere Akteure begonnen haben. Im Environment *Words* entsteht durch Interaktion ein räumlicher Kontext, der sich zugleich auf Alltagskontexte bezieht, in denen die Worte in bestimmten Bedeutungen gebraucht werden, und der diesen Gebrauch durch Zufallsoperationen bricht: Kaprow gibt für die Addition von Wortfahnen keine die Bedeutung berücksichtigende Regel. Im Kontexttransfer behält dasselbe Wortmaterial im Environment die Bedeutung, die es im Alltagsgebrauch erhalten hat, und zwingt doch, den Zusammenhang zwischen Wortmaterial und Bedeutung zu reflektieren: Es entstehen Spannungen zwischen Alltags- und Kunstkontext, zwischen konventioneller Semantisierung und (neo-) avantgardistischer Desemantisierung – eine interaktive „environmental [non-]sculpture" aus kunstexternen Elementen als Antwort auf die museale Präsentation von isolierten, vom Umraum sich abgrenzenden Objekten mit einem ‚als Kunst' etablierten Formenvokabular.

III. Konzeptuelle Kunst

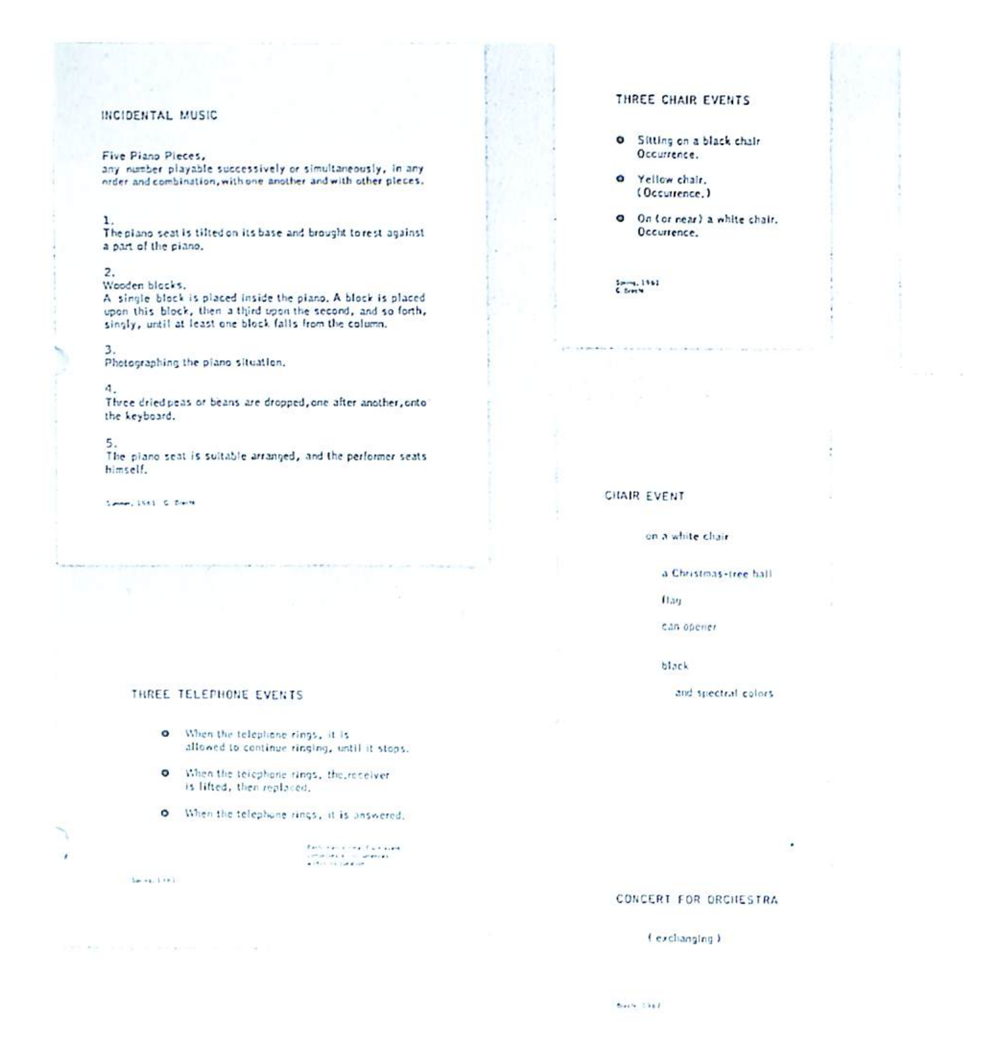
III.1. Kontextualisierung der Präsentation

In den von George Maciunas herausgegebenen FLUXUS-Editionen sind ab 1963 unter dem Titel *Water Yam* Kästen mit „Event"-Karten von George Brecht erschienen, ohne jede Spielregel, wie mit den Karten umzugehen sei. Für die Realisation von *Motor Vehicle Sundown* (Event) hat Brecht l960 noch Anweisungen notiert, wie Teilnehmer mit den „instruction cards" umgehen sollen.[18] Auf *FLUXFESTS* (ab 1962) wurden einzelne auf der auf den Karten notierten „Events" in verschiedenen „FLUXVERSIONS" vor Zuschauern aufgeführt. In den *Water Yam*-Kästen werden die Spielkarten und „Event"-Notate zur autonomen Werkform, die an keine Funktion in oder für Aktionen gebunden ist.[19] Kaprow bezeichnete privat von Brecht verschickte „Event"-Karten wie *Three Aqueous Events* (1961)[20] als „‚idea' Happenings":
„... the extent of possibilities here is enormous. Most of the time, it seems that they are simply thought about."[21]
Brecht provoziert mentale Realisationen von Assoziationsfeldern mittels Wort-"Arrangements" auf „Event"-Karten. Außerdem erlauben die Wort-Arrangements durch physische Realisationen in Aktionen und Objekten beliebig neue Assoziationsfelder aufzubauen.[22]
Lawrence Weiner hat seine Textarbeiten aus Satzellipsen wie
- „The residue of a flare ignited upon a boundary" (Werk-Nr. 029)
- „A flare ignited upon a boundary" (Werk-Nr. 080)
- „ignited" (Werk-Nr. 081) (alle 1969)[23]

ab 1968 auf Papier notiert und den Status der Arbeit Januar 1969 durch folgendes, bis heute wiederholtes Statement festgelegt:
„1. The artist may construct the work
2. The work may be fabricated
3. The work need not be built
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership."[24]



George Brecht, Three Chair Events, *1961, „Event"-Partitur, 3 Fotos auf weißem Karton, 3 Stühle, Museum am Ostwall, Dortmund*



INCIDENTAL MUSIC

Five Piano Pieces,
any number playable successively or simultaneously, in any order and combination, with one another and with other pieces.

1.
The piano seat is tilted on its base and brought to rest against a part of the piano.

2.
Wooden blocks.
A single block is placed inside the piano. A block is placed upon this block, then a third upon the second, and so forth, singly, until at least one block falls from the column.

3.
Photographing the piano situation.

4.
Three dried peas or beans are dropped, one after another, onto the keyboard.

5.
The piano seat is suitable arranged, and the performer seats himself.

THREE CHAIR EVENTS

- Sitting on a black chair
  Occurrence.
- Yellow chair.
  (Occurrence.)
- On (or near) a white chair.
  Occurrence.

CHAIR EVENT

on a white chair

a Christmas-tree ball

flag

can opener

black

and spectral colors

THREE TELEPHONE EVENTS

- When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops.
- When the telephone rings, the receiver is lifted, then replaced.
- When the telephone rings, it is answered.

CONCERT FOR ORCHESTRA

(exchanging)

George Brecht, Event Cards, *aus G. Brecht, Water Yam, Fluxus Editions, ab 1963*

Weiners erster Schritt zu einer Komplexierung des Verhältnisses Notation–Ausführung führt zum Verhältnis Notation–Präsentationsmöglichkeiten, da zum Werk kein fester Modus der Präsentation gehört. Die vom Künstler ausgeführte Notation ist ein Zertifikat für Sammler. Es hat keinen Ausstellungswert, sondern nur Informationswert über das, was in Ausstellungen gemacht werden kann. Die Präsentation in Ausstellungen kann in verschiedenen Medien verschiedene Formen annehmen.

In graphisch gestalteten Texten auf Wänden präsentiert Weiner bereits eine erste der möglichen Ausführungsstufen der Notation auf Papier. Präsentationen von Dokumenten und Relikten von Handlungen, die eine der Bedeutungsmöglichkeiten des Werktextes aktualisiert haben, sind Spuren einer zweiten Ausführungsstufe. Die Präsentation der Spuren dieser zweiten ereignishaften Ausführungsstufe in dauerhaften Medien wie Foto[25] und Film[26] kann als dritte Ausführungsstufe betrachtet werden. Eine vierte Ausführungsstufe kann die Ausführung eines Lesers des Werktextes in Form neuer Wandinschriften an anderen Orten sowie weiterer Handlungen und Handlungsdokumente sein.[27] Ab der ersten Ausführungsstufe nach dem Zertifikat können auch andere Personen als der Urheber die Realisationsstufen fortsetzen. Weiner gewinnt Möglichkeiten der Partizipation aus Textnotationen, die Brechts „‚idea' Happenings", nicht aber Kaprows „‚participation' Happenings"[28] nahestehen.

Weiner ließ in Katalogen Fotos von materiellen Ausführungen zusammen mit dem Werktext abdrucken. Der Werktext liefert als Teil einer Dokumentation zumindest kursorische Informationen darüber, was geschah, während er vor der Ausführung als Anweisung diente. Durch die Partizipialform im Perfekt ohne Kopula sind Weiners Sätze erweiterbar ebenso um „will be" für zukünftige Ausführungen wie um „was" und „has been" für vergangene Aktionen.

Die drei oben genannten Beispiele mit dem Partizip „ignated" belegen Weiners künstleri-

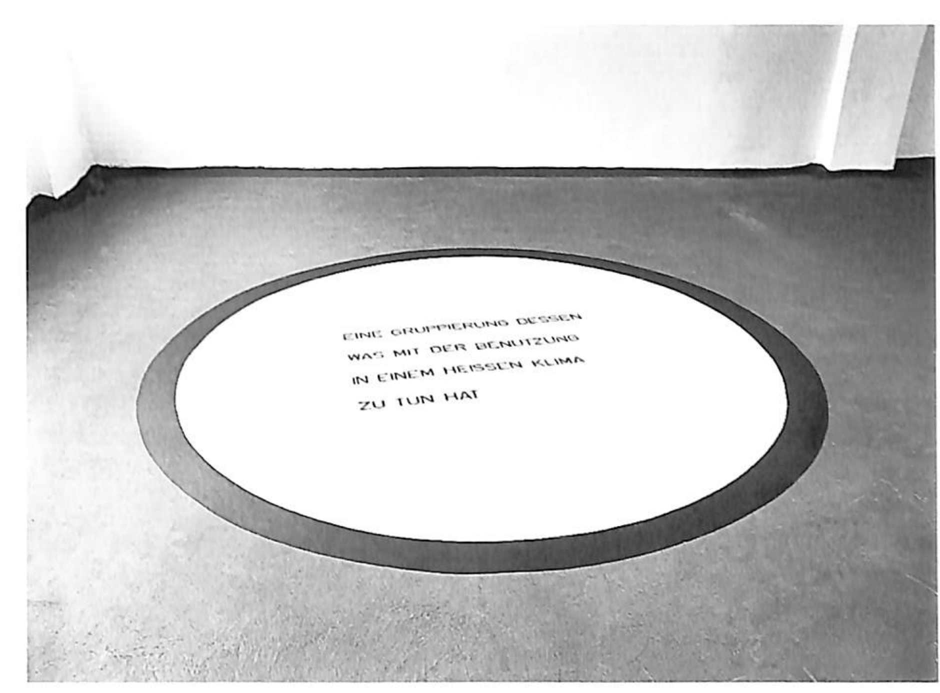
sches Kalkül im Umgang mit dem Verhältnis der umgekehrten Proportionalität zwischen Ausführlichkeit der Informationen und Offenheit der Interpretations- bzw. Ausführungsmöglichkeiten. Weiner verwendet Sprache in referentiell-deskriptiven, formbetont poetischen, Redewendungen integrierenden phatischen und die eigene Funktion thematisierenden metasprachlichen Zeichenfunktionen. Je nach Arbeit werden verschiedene dieser Zeichenfunktionen miteinander verbunden. Die Präsentationsumstände können das Gewicht, das eine Textarbeit von Weiner referentiellen, poetischen, phatischen und metasprachlichen Zeichenfunktionen zukommen läßt, verschieben.

Weiners Textarbeiten besitzen zwei semantische Ebenen:
- *eine vom Präsentationskontext unabhängige Textsemantik;*
- *bei der Realisation als Wand- oder Bodentext eine von Präsentationsumständen in- oder außerhalb des Kunstkontextes beeinflußte Semantik.*

Bei kunstexternen Ausführungen von Weiners Textarbeiten gibt es – wie bei Happenings im öffentlichen Raum – zwei Rezeptionsmöglichkeiten:
- *Lesende einer Wandinschrift, die kein Wissen vom Kunststatus haben oder ihn nicht beachten,*
- *Lesende, die über den Kunststatus der Textarbeit durch kunstinterne Informationen unterrichtet sind und die Textarbeit auch dann vor dem Horizont kunstspezifischer Fragestellungen rezipieren, wenn sie kunstextern präsentiert wird.*

Die Textsemantik wird durch lokale Präsentationsumstände und die Information über den Kunststatus verkürzt, erweitert oder verändert.[28a]

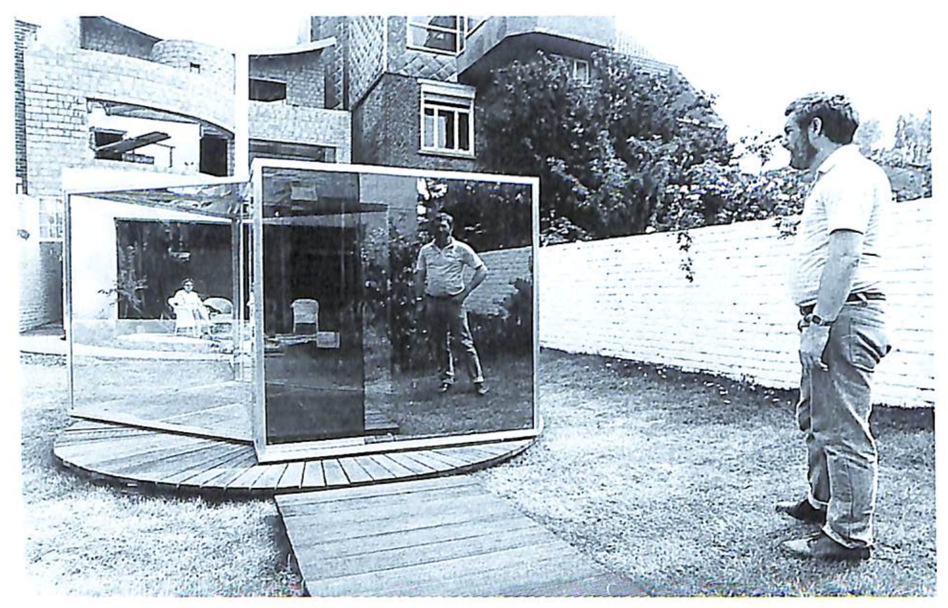
Die Fremdbezüge durch Präsentationsmedien und -umstände bleiben der selbstbezüglichen Sprachstruktur der Notationen von Weiner



Lawrence Weiner, *Galerie Fischer, Düsseldorf, 1981/82*

extern. Kontextbedingte Verschiebungen der Bedeutungsfelder und von Präsentationskontexten unabhängiges Bedeutungspotential lassen sich bei Textarbeiten prinzipiell trennen. Wird Sprache ebenfalls als Kontext verstanden, dann muß Sprache als zentraler Kontext von Weiners Notation verstanden werden: Ohne Sprachkompetenz ist das Wortmaterial weder les- noch semantisierbar. Der Kontext Kunst erscheint als ein Präsentationskontext unter anderen. Doch der Kontext Kunst ist als Distributionskontext von Bedeutung: Es ergibt sich eine Kontextrelativität zwischen Sprache, kunstin- und kunstexternen Präsentationsumständen – allerdings nicht ohne unterschwellige Hierarchie von Sprache oben über den Kunstkontext zu verschiedenen Alltagskontexten nach unten.
Die doppelte Lesbarkeit im Kontext kunstex- und kunstinterner Fragestellungen gilt auch für Jenny Holzers Textarbeiten für Poster und Leuchtpaneele.[29] Weitere künstlerische, zugleich innerhalb und außerhalb des Kunstkontextes einsetzbare Strategien liefern Daniel Buren und Dan Graham: Daniel Buren hat die Reihenstruktur zweifarbiger

Streifen als visuelle Minimalsyntax an der Grenze zur Nicht-Syntax in- und außerhalb des Kunstkontextes eingesetzt.[30] Buren arbeitet der Etablierung von Zeichen–Bedeutung–Koordinationen (Codes) entgegen, indem er die Relation zwischen dem (Markisen-)Stoff, dem Träger der Minimalsyntax, und dem räumlichen Kontext betont. Die Maße, die gegebene Raumverhältnisse dem in sie eingefügten Stoffträger aufzwingen, will Buren dazu verwenden, Kontextsemantik durch die Rekonstruktion des räumlichen Kontextes zu dekonstruieren. Voraussetzung dafür ist ein Verständnis von Raumrelationen, die



Dan Graham, Children's Pavilion, *Aluminium, Glas, Zwei-Weg-Spiegelglas, Chambres d'Amis, Gent 1986*

sich der Codierung entziehen: sinnliches Raumerleben gegen Semantisierung, besonders gegen museale Codes. Linguistisch ausgedrückt: Buren reduziert den syntaktischen Kontext, um den Kotext[31] als Gegenspieler zum etablierten semantischen Kontext verwenden zu können. Den semantischen Kunstkontext konstituieren bestimmte Räume, die durch Gebrauch als für Kunst vorbehalten erkennbar sind und darin präsentierte Objekte an die etablierten Bedeutungen des Begriffs „Kunst" anzuschließen erlauben. Buren bietet mit der im Raum beliebig erweiterbaren Minimalsyntax der Markisenstreifen Ansätze zugleich für jede und keine Semantisierung: Er läßt die etablierte Semantisierung „Kunst" beliebig erscheinen, indem er den semantischen Kontext des Kunstbetriebs an der Werkoberfläche abgleiten läßt. Burens Vorgehen gegenüber dem Kunstkontext ist paradigmatisch für eine den situationellen gegen den semantischen Kontext ausspielende Vorgehensweise. Weiner dagegen setzt den Werktext als starren syntaktischen und semantischen Kontext, zu dem verschiedene situationelle Kontexte modifizierend hinzukommen können.

Den entgegengesetzten Weg beschreitet Dan Graham mit Glaspavillons aus Alurahmen (ab 1978), in die normales oder Zwei-Weg-Spiegelglas eingesetzt ist. Die Pavillons sind im Kunstkontext als environmentale, betretbare Skulptur ausstellbar und reflektieren außerhalb des Kunstkontextes die Umgebung, meist urbane Kontexte. Graham spielt Vorcodierungen des Feudalismus (Gartenpavillons bzw. „Lustbauten in Gärten und Parks") und bürgerlicher (Spät-)Moderne (Stahl und Spiegelglas) gegeneinander in einem betretbaren plastischen Modell aus, um die Korrekturbedürftigkeit aller Codes mit Ursprüngen vor und nach dem Landschaftsgarten aufzuzeigen, Buren dagegen dekonstruiert. Linguistisch ausgedrückt: Der syntaktische Kontext der Glaspavillons von Graham ist ein räumlicher, der als Modell für einen situationellen Kontext geschaffen wurde, in dem sich Referenzen auf verschiedene semantische Kontexte treffen können. Graham stellt in einem Kotext Bezugspunkte zu verschiedenen semantischen Kontexten her, die in Verhältnissen der ‚Affirmation', ‚Negation' und der ‚Spannung' (gegenseitige Negation) aufeinander beziehbar sind. Die Relation zwischen Betrachter und Spiegelbild wird eingebettet in sich kreuzende semantische Kontexte. Bei Außeninstallationen der Pavillons ist der Kunstkenner gegenüber dem Nicht-Kenner in keiner privilegierten Rezeptionssituation: Jeder der Rezipienten wird verschiedene der als Bezugspunkte möglichen semantischen Kontexte unterschiedlich stark realisieren. Aspekte,

die der Kunstkenner leichter realisiert, korrespondieren Aspekte der urbanen Erfahrung, die mit Kunstkennntnis nicht unbedingt leichter oder besser – wenn nicht vorcodierter und damit schlechter – rezipiert werden.
Die Pavillons beziehen sich zudem in Außenräumen nicht nur auf urbane Erfahrung in feudalen und bürgerlichen Brechungen, sondern sind Teil der aus diesen Brechungen resultierenden Ensembles: Wie in Closed Circuits (s. I.1.), so sind auch in Grahams Pavillons Erfahrungsmodell und Erfahrungsraum, Spiegelwelt und reale Welt miteinander relationiert – als Intermedia im Sinne von ‚Zwischenwelten'. (vgl. Abschnitt IV.)[32]

Ob Sprache bei Weiner und Holzer oder visuell-räumliche Relationen bei Buren und Graham: Eine werkinterne Struktur dient als kontextübergreifender Ausgangspunkt bzw. zentraler Kontext einer Pluralisierung möglicher inner- und außermusealer Präsentationskontexte: Werkin- und werkexterne Kontexte sind aufeinander bezogen.

Die werkinterne Struktur ist eine syntaktische verbale (Weiner, Holzer) oder räumliche (Buren, Graham), die Bezugspunkte zu semantischen Kontexten blockieren (Buren) oder herstellen (Graham, Holzer, Weiner) kann. Die Referenz auf werkexterne semantische Kontexte setzt eine werkinterne syntaktische Struktur voraus, in die ein semantischer Kontext eingefaltet ist, der referentielle Zeichenfunktionen enthält (Weiner, Holzer, Graham). Realisationen aktualisieren einen Teil des werkinternen Bedeutungspotentials und beziehen es auf werkexterne semantisch-situationelle Aspekte.[33]

III.2. Informationssysteme

John Baldessari notiert 1968 auf einer Leinwand in handgemalten Großbuchstaben „A PAINTING THAT IS ITS OWN DOCUMENTATION".[34] Er dokumentiert schriftlich Daten der Zeitpunkte des Konzeptes, von Phasen der Realisation sowie der Präsentation in der ersten Ausstellung. Eine „Note" verweist auf die Unabgeschlossenheit der

A PAINTING THAT IS ITS OWN DOCUMENTATION

JUNE 19. 1968 IDEA CONCEIVED AT 10:25 A.M.
NATIONAL CITY CALIF. BY JOHN BALDESSARI
JULY 30. CANVAS BUILT AND PREPARED
JULY 31. TEXT PREPARED AND EDITED
AUGUST 1. PAINTING COMMISSIONED
AUGUST 3. PAINTING COMPLETED
OCTOBER 6. FIRST SHOWING. MOLLY BARNES GALLERY, LOS ANGELES

NOTE
FOR EACH SUBSEQUENT EXHIBITION OF THIS PAINTING ADD DATE AND LOCATION BELOW. FOR EXTRA SPACE, USE AN ADDITIONAL CANVAS.

John Baldessari, A painting that is it's own documentation, *Acryl auf Leinwand, 1968 Detail, Sammlung Molly Barnes, Los Angeles*

Galleria Sperone
Corso S.Maurizio 27 - Torino
Robert Barry
For the exhibition the gallery
will be closed - per la mostra la
galleria sarà chiusa dal 30.12.1969

ROBERT BARRY

MARCH 10 THROUGH MARCH 21
THE GALLERY WILL BE CLOSED

EUGENIA BUTLER 615 N. LA CIENEGA BLVD.
LOS ANGELES, CA. 90069

Robert Barry, Closed Galleries, *1969, Einladungskarten*

Realisation, indem sie auffordert, die Daten jeder neuen Ausstellung einzutragen und bei Platzmangel eine weitere Leinwand hinzuzufügen – was 1981 geschah. Die bei Textzeichen unvermeidliche Aufspaltung in Zeichenform und Zeichenbedeutung erlaubt es Baldessari, das Werk auf Bedeutungsebene über vergangene Ereignisse im Zusammenhang seiner Konzeption, Realisation und Rezeption und damit über die Vorgeschichte seines heutigen materiellen Zustandes berichten zu lassen: Fremdverweis auf Vergangenes setzt Baldessari als Mittel zum Selbstverweis ein, indem er im jetzt vorliegenden Objekt Zeichen präsentiert, die über die Vergangenheit desselben Objektes informieren. Die Zeichenbedeutung liefert Botschaften über die Vergangenheit des Zeichenträgers und damit über Vorformen, ohne die die jetzige materielle Existenz der Zeichenpräsentation nicht möglich wäre.

Robert Barry hat 1969 über Einladungskarten die Schließung der Galerie – zum Beispiel Eugenia Butler in Los Angeles – während der Dauer seiner Einzelausstellung mitgeteilt.[35] Das ‚Werk' wird heute in Sammlungen, Ausstellungen und Katalogen durch die Einladungskarten dokumentiert: Sie sind heute wie 1969 Quellen der Information über eine Werkidee. Die Werkidee stört Erwartungen an eine Ausstellung, doch zur Information des Kunstpublikums über diese Idee verwendet Barry ein konventionelles Informationssystem und Präsentationsmedium des Kunstbetriebes, die Einladungskarte. Barry bestätigt die Funktion des Präsentationsmediums Einladungskarte im Kunstbetrieb, um über eine Negation des für den Kunstbetrieb typischen Präsentationsmediums Ausstellung informieren zu können.

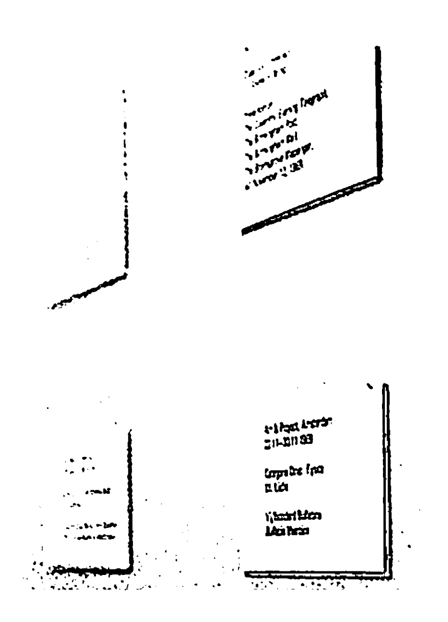
Während die Anti-Kunst der 60er Jahre in Außenraum-Happenings auf die ästhetische Dimension der Lebenswelt aufmerksam zu machen versuchte und die Institution Kunst als Vermittlungsort dieser Dimension infrage stellte[36], verzichtet Barry auf Kunstexternes und auf die Negation des Kunstbetriebs. Er verlagert, da er auf keine kunstexterne Aktion verweist, die Brechung extern/intern in den Kunstbetrieb, indem er zwei zusammengehörende Bestandteile der Kunstpraxis spaltet: Einladungskarte und Ausstellung. Diese Spaltung setzt eine Anhebung künstlerischer Praxis von Objekten in und für den gegebenen Kunstkontext auf die Ebene der kontextkonstituierenden Elemente voraus. Aspekte ästhetischer Wahrnehmung werden ausgeklammert.

Wie wenig es Barry in der Serie *Closed Galleries* um die Aufhebung des Kunstraums als Ort künstlerischer Tätigkeit geht, beweisen seine Ausstellungen mit leeren Galerieräumen, die heute ebenfalls durch Einladungskarten dokumentiert sind. Barry beschreibt in den Einladungskarten zu den *Marcuse Pieces* (1970–71) entleerte Galerieräume als Ruheräume für Kontemplation:

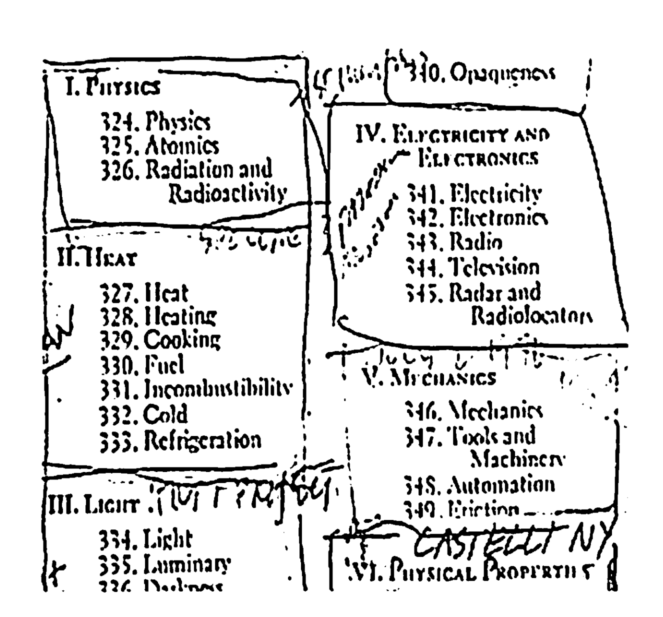
„A place to which we can come and for a while ‚be free to think about what we are going to do' (Marcuse)."[37]

Er löst die klassische Rezeptionshaltung der passiven Kontemplation vor musealisierten Kunstobjekten von ihrem Anlaß und läßt Rezeption selbstbezüglich werden – der Rezipient erhält Gelegenheit, über sich selbst nachzudenken. Kunst wird als Reflexionsanlaß explizit weder ein- noch ausgeschlossen. Auf den Einladungskarten zu jeder weiteren (Nicht-)Realisation der *Marcuse Pieces* werden die Orte der vorangegangenen (Nicht-)Realisation dokumentiert: Es ergibt sich eine Ausstellungsliste wie in Baldessaris sich selbst dokumentierendem Werk. Die neueste Dokumentation weist sich selbst als Teil einer Reihe von Dokumenten aus, die alle auf dasselbe Konzept eines leeren Ausstellungsraumes verweisen. Da die Präsentationsumstände eines Ausstellungsraumes auch als Präsentationsmedium beschreibbar sind, ist es sinnvoll, das Konzept der *Marcuse Pieces* als eine ungewöhnliche Koppelung des Mediums Einladungskarte mit dem Medium Austellungsraum zu bestimmen.[38]

Joseph Kosuth hat in *The Second Investigation* (1968–1970)[39] das System der Reihung von Ereignissen und deren Dokumentation zur Addition verschiedener Teile genutzt, von denen nicht – wie in den Einladungskarten zu Barrys *Closed Galleries* – jedes Teil für sich steht, sondern in einem



◄◄ ***Joseph Kosuth, The Second Investigation,*** *1968–70, Dokumentationstafeln, Art & Project, Amsterdam, 1969*



I. Physics
324. Physics
325. Atomics
326. Radiation and Radioactivity
II. Heat
327. Heat
328. Heating
329. Cooking
330. Fuel
331. Incombustibility
332. Cold
333. Refrigeration
III. Light
334. Light
335. Luminary
340. Opaqueness
IV. Electricity and Electronics
341. Electricity
342. Electronics
343. Radio
344. Television
345. Radar and Radiolocators
V. Mechanics
346. Mechanics
347. Tools and Machinery
348. Automation
349. Friction
VI. Physical Properties
CASTELLI NY

Joseph Kosuth, The Second Investigation, *1968–70, Notizen in der „Synopsis of Categories" von Roget's Thesaurus*

umfassenderen Konzept der Medienkoppelung präsentieren alle Teile zusammen ein Werkkonzept.

Kosuth hat den *Thesaurus of English Words and Phrases* als Ready-Made-Informationssystem gewählt. Der *Thesaurus* ist ein Index, „intended as a guide to other expressions which may be found there."[40]

Kosuth verwendete 1969–70 Einheiten der „Synopsis of Categories" – einer Übersicht des Ordnungssystems des Thesaurus, die zu den Listen alternativer Begriffe führt – als Inhalt von Handzetteln, Zeitungsinseraten und Werbeplakatflächen. In diesen Medien wurden Teile der Synopsis kunstextern präsentiert. Am Ort neuer kunstexterner Präsentationen ist das Werk vom Beginn der ersten Realisation bis zu seinem vorläufigen Endstadium in einem Ausstellungsraum dokumentiert worden: Auf Wänden wurden kleine Täfelchen installiert. Auf ihnen sind Angaben zu den bereits realisierten Thesaurusteilen, zu den die Tafeln präsentierenden Kunstinstitutionen (Galerien, Museen) und zu den kunstexternen Publikationsorten notiert worden.

Was Kosuth an Kunstexternem wählt, enthält keine außergewöhnliche Botschaft, doch wie er dies kombiniert, ist ungewöhnlich: Die Kombination

15 LOCATIONS 1969/70 JOSEPH KOSUTH ART AS IDEA AS IDEA 1966-1970 15 UBICACION 1969/70 JOSEPH KOSUTH ARTE COMO IDEA COMO IDEA 1966-1970 15 EMPLACE– MENTS 1969/70 JOSEPH KOSUTH L'ART EN-TANT-QU'EN IDEE EN-TANT-QU'EN IDEE 1966-1970 15 PLAATSEN 1969/70 JOSEPH KOSUTH KUNST ALS IDEE ALS IDEE 1966-1970 15 PLATZE 1969/70 JOSEPH KOSUTH KUNST ALS IDEE ALS IDEE 1966-1970 15 LUOGHI 1969/70 JOSEPH KOSUTH ARTE EONE IDEA EONE IDEA 1966-1970

PASADENA ART MUSEUM JANUARY 25 TO MARCH 1. DOUGLAS GALLERY. VANCOUVER OCTOBER 4 TO NOVEMBER 4; MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. CHICAGO OCTOBER 31 TO DECEMBER 14; LEO CASTELLI. NEW YORK NOVEMBER 22 TO DECEMBER 20; THE ART GALLERY OF ONTARIO. TORONTO DECEMBER 29 TO JANUARY 10; INSTITUTO TORCUATO DI TELLA. BUENOS AIRES 28 OCTUBRE-8 NOVIEMBRE; NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART, HALIFAX OCTOBER 25 TO NOVEMBER 9; COVENTRY COLLEGE OF ART. ENGLAND NOVEMBER 10 TO NOVEMBER 25; CHRIST COLLEGE. OXFORD OCTOBER 21 TO OCTOBER 31; A 37 90 89. ANTWERPEN 31.10-29.11; ART & PROJECT. AMSTERDAM 22.11-30.11; KUNSTHALLE BERNE 8 NOVEMBER-16 NOVEMBER; GALERIA SPERONE. TORINO 9 NOVEMBRE-16 NOVEMBRE; PINACOTHECA. AUSTRALIA OCTOBER 31 TO NOVEMBER 14

Joseph Kosuth, The Second Investigation, *1968–70, Poster: 15 Locations, 1969/70*

von Präsentationsmedien für Annoncen mit Teilen des Informationssystems Thesaurus ist auch für ein kunstexternes Publikum fremdartig. Der kunstexterne Leser/Beobachter erwartet von Zeitungsinseraten und Werbeplakaten optische Spektakel und einprägsame Slogans, die beide seine Aufmerksamkeit auf konsumierbare Produkte lenken wollen. Konträr zu dieser medienspezifischen Erwartungshaltung liefert Kosuth Thesaurus-Fragmente, die im englischen Sprachraum als Subsysteme eines bekannten Informationssystems erkennbar sind. Die Erwartung spektakulärer Slogans wird unterlaufen durch systematische Informationen, die über ihr eigenes Medium – über Wortbedeutungen im Kontext verwandter Bedeutungen – berichten. Der Aushöhlung semantischer Felder der Alltagssprache durch ihren Anschluß an Werbeziele setzt Kosuth selbstbezügliche metasprachliche Informationen entgegen: Der Thesaurus ist ein System, das Sprache verwendet, indem es sie gliedert. Sprachelemente verweisen auf Sprachelemente, Sprache thematisiert Sprache. Für Kunstkenner ist die Koppelung eines vorgefundenen kunstexternen Informationssystems mit verschiedenen Präsentationsmedien gleichzeitig in kunstex- und kunstinternen Präsentationsumständen neu.

Kosuth relativiert den musealen Charakter des Ausstellungsortes durch die kunstexternen Präsentationen. Zugleich bestätigt er den Ausstellungsraum als Mittel der Werkpräsentation durch die kunstinterne Rückkoppelung aller kunstexternen Präsentationsorte über Informationstafeln – allerdings in einer Transformation: Bei Kosuth wird der Ausstellungsraum vom Werkcontainer zur Informationszentrale für ein weitverzweigt operierendes Werk. Die Fremdbezüglichkeit auf kunstexterne Präsentationsmedien und Informationssysteme führt zurück zur Selbstbezüglichkeit im Kunstkontext. Kosuth kombiniert nicht mehr Medien nach visuellen und ästhetischen Gesichtspunkten, sondern nach linguistischen (semantischen und pragmatischen, in späteren Werken wie *The Tenth Investigation* auch nach syntaktischen) Gesichtspunkten, wobei ästhetisch wertbare Aspekte sich ergeben können, aber nicht müssen.

Doch Kosuth thematisiert in *The Second Investigation* konzeptuell die Differenz System/Umwelt entlang den Differenzen zwischen Präsentationsumständen, Präsentationsmedien und Informationssytemen als kunsttheoretisches Problem, ohne selbst ein Informationssystem zu entwickeln, in dem eigene und fremde Elemente zu einer neuen systematischen Einheit zusammenfinden. Außerdem bezieht Kosuth kunstexterne und kunstinterne Publika nicht aufeinander, sondern die kunstexternen Leser kommen – wie bei kunstexternen Realisationen von Weiners Sätzen – als Zusatzeffekt hinzu. Das ‚Nebeneinander' der Publika wird nicht von Verhältnissen der ‚Spannung' oder der ‚Dominanz' abgelöst.

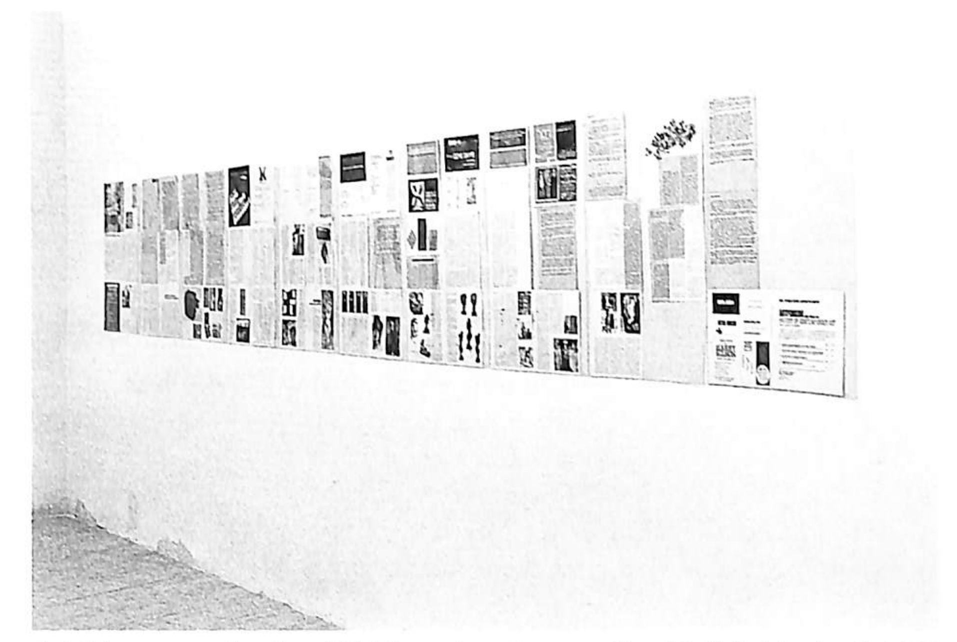
Durch die Art, wie Kosuth den kunstexternen Kontrast zwischen einem Werbemedium für Spektakel und systematisierender Information kunstintern dokumentiert, stellt er den Kontrast zwischen Spektaktel und Information auch im Kunstbetrieb her: als Kontrast zwischen seinen Lesetäfelchen, die auf der Wand kaum erkennbar sind, und Ausstellungen mit optisch eingängigen, visuell den Gesamteindruck des Raums durch Größe dominierenden, mitgestaltenden Werken. Frank Stella und Kenneth Noland erregten in den 60er Jahren mit Ausstellungen in den New Yorker Galerien Leo Castelli (Stella 1960, 1962, 1964) und André Emmerich (Noland 1966, 1967) die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums, da die Werke perfekt auf die gegebenen räumlichen Verhältnisse abgestimmt waren. Der Zusammenhang zwischen Bildformat und Raummaßen in Jackson Pollocks Ausstellung in der Betty Parsons Gallery 1950 antizipiert die Galerie-Environments von Stella und Noland.[41] Den Großformaten seit Pollock und der Aufteilung der Formate in kleinere, leichter verkaufbare Maße und repräsentative Museumsgrößen widerspricht Kosuths Installation kleiner, nur im Nahblick bemerkbarer Lesetäfelchen in Galerie- und Museumsräumen.

Weiners Textarbeiten können ebenso wie die

Closed Galleries von Barry und *The Second Investigation* von Kosuth als Spiegel der möglichen Präsentationsumstände einer Zeit verstanden werden, in der die Betrachtung von Werkreproduktionen in Kunstbüchern, Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften das Primat der Werkerfahrung vor Originalen in musealen Präsentationsumständen abgelöst hat: Seit Anfang der 60er Jahre florierte der Markt für Kunstbücher. Kunstzeitschriften und Künstlerbücher vermehrten sich ebenfalls in vorher nicht gekanntem Umfang.[42]
In einer sich ortsunabhängig gebenden Informationsgesellschaft erhält die Präsentation von Kunstwerken vor Ort, außerhalb des Kunstkontextes, einen neuen Sinn gegenüber traditionellen Kunstwerken im öffentlichen Raum:

- als Möglichkeit neuer Realitätserfahrung ohne ästhetische Prädisposition durch den Kunstkontext;
- als Demonstration eines mit den Mitteln der Arbeitsteilung ausführbaren Konzeptes;
- als freiwilliger oder unfreiwilliger Beleg für die Vernetzung von Kanälen, Medien und Informationssystemen in einer Informationsgesellschaft;
- als Demonstration, daß die Distribution der Information über den Kunststatus einer kunstexternen Aktivität im Kunstbetrieb genügt, um diese Aktivität ‚als Kunst' zu etablieren.

Konzeptuelle Kunst radikalisiert die Plurifunktionalität von Werkzeichen und komplexiert die Zusammenhänge zwischen kunstin- und -externen Kontexten.



Art & Language, Ian Burn/Mel Ramsden, Comparative Models, *Version 1, 1972*
maschinengeschriebene Seiten, Artforum (Dez. 1971), rote Klarsichtfolie, Plexiglas, Sammlung Vicky Remy, Saint Tropez

III.3. Art & Language: „contextualization"

Die englischen und amerikanischen Mitglieder der Künstlergruppe Art & Language untersuchten, wie im Kunstkontext Werke mit dem Status Kunst versehen wurden. Theoretische Texte, teilweise kollektiv entstanden und in jedem Fall Teil eines fortlaufenden Gruppendialogs, wurden in der selbst herausgegebenen Zeitschrift *Art-Language* präsentiert (publiziert von 1969 bis 1985 in unregelmäßigen Abständen und ohne definitives Ende). Außerdem wurden in Ausstellungen Texte als Blow-Up, mit Indices versehen in Karteikarten und anderen Formen präsentiert, um das Kunstpublikum durch explizite Kritik zu irritieren. Künstlerische Arbeit wurde von Art & Language von der Ebene der Erfüllung von kunstsysteminternen Vorgaben – darunter fällt die Produktion von materiellen Objekten mit den vom Kunstbetrieb erwarteten formalen Eigenschaften – angehoben auf die Ebene einer Investigation der im Kunstbetrieb etablierten kunsttheoretischen Postulate. Außerdem wurde die soziale Praxis kritisiert, durch die diese Postulate etabliert werden konnten.
1972 integrierten die Mitglieder der Künstlergruppe die Kritik des Wissenschaftsbetriebes von Paul Feyerabend, Thomas Kuhn und Imre Lakatos in ihren bis dahin ausschließlich an der analytischen Philosophie[43] orientierten theoretischen Ansatz und führten damit bislang fehlende Dimensionen sozialer Praxis in den gruppeninternen Diskurs ein:
„The Lakatosian concept of alternatives is that we should be allowed to retain ideas in the face of difficulties and must be allowed to introduce new

ideas even if the established views should appear to be fully justified and without blemish. This strengthens the interplay of alternatives – it is silly to have alternatives if they ignore each other... It is only by having genuine alternatives that one is able to make the discussion of fundamentals (ideological assumptions and implications) an essential part of art."[44]

Das Zitat stammt aus einem Thesenpapier, in dem auch die „Annotations" abgetippt sind, die der 2. Version der Installation *Comparative Models* zugrunde liegen[45]: Alle Seiten der Ausgabe vom September 1972 der amerikanischen Kunstzeitschrift Artforum wurden im März 1973 in der Pariser Galerie Daniel Templon zum ersten Mal an Ausstellungswänden angebracht und durch maschinengeschriebene „Annotations" kommentiert, die über und unter Artforum-Seiten hingen. Die Zusammenhänge zwischen annotierten Textstellen in Artforum-Artikeln und den „Annotations" stellten farbige transparente Folien her.

Artforum hat in den 60er Jahren viele Artikel von Vertretern des „formal criticism", besonders häufig von Michael Fried, publiziert. Nach den Setzungen des „formal criticism" hat der Ausstellungsraum für den Besucher Ort der Kontemplation in direkter „confrontation" mit der „frontality" begrenzter, flacher Objekte zu sein, wie sie Künstler für eine rein visuell-sinnliche Rezeption produzieren sollen.[46] In der Ausgabe der Zeitschrift Artforum, die in die 2. Version von *Comparative Models* integriert wurde, ist *A View of Modernism* von Rosalind Krauss, damals noch Adeptin des „formal criticism", abgedruckt. Krauss ersetzte in diesem Artikel Frieds normative Setzung einer statischen Konfrontation mit dem Kunstwerk aus einem Blickwinkel, in dem sich unmittelbar die Werkzusammenhänge als Ganzheit erfassen lassen[47], durch ein filmisches Sehen des sich bewegenden Betrachters im Raum. Krauss überwand damit die Barriere zwischen „formal criticism" und minimalistischen Arbeiten, die die Relation zwischen materiellem „Kunstgegenstand" und Umraum als „ästhetischen Gegenstand" thematisieren.[48]

Der Betrachter befindet sich beim Umgehen eines minimalistischen Kunstgegenstandes von Donald Judd oder Robert Morris im Werkbereich. Relationen zwischen unterkomplexem minimalistischem Objekt – ein stereometrischer Körper oder additive Reihen solcher Körper –, Umraum und Betrachter lösen den Gegensatz zwischen geschlossenem Werk und Betrachter ab. „Kunstgegenstände" der „Minimal Art" sind reproduzierbare Objekte einfacher „Gestalt", die der Installation bedürfen, um Teil einer ästhetisch wertbaren Relation zwischen Werkelement und Umraum zu werden.[49] Der Betrachter konstituiert zwar den „ästhetischen Gegenstand" durch Aktion in der Installation, jedoch ohne eine passive kontemplative Rezeptionsform aufheben zu müssen, im Unterschied zu „'participation' Happenings" von Allan Kaprow oder Wolf Vostell.

Gegen die Rolle eines *reinen*, passiven empirischen Sehens ist in *Comparative Models* zu lesen: „There is a view which holds that it is plain and commonsensical to hold that art is a matter of experience... Various attacks in the accepted contrast between the observed and the theoretical (in the Philosophy of Science controversies in, e.g., Kuhn, Popper, Feyerabend, Hanson, Sellars) have led recently to a new appreciation of Kant's point that to change your concepts would be to change your experience, to change your ,phenomenal world'. This is controversial but it does seem that in the majority of art-criticism there is an astonishing neglect of the ,theoryladenness' of experience. See, for example, N.R. Hanson Patterns of Discovery (Cambridge, 1958)."[50]

Die These der „Theoriebeladenheit der Beobachtung" stellt Thesen über ästhetische Erfahrung infrage, die sich auf eine nicht reduzierbare, als ,Natur' gegebene sinnliche Erfahrung wie ,das Sehen' berufen. Der These einer passiven, positivistischen Aufnahme eines So-Seins der Welt wird die These einer aktiven, mentalen Rekonstruktion der Weltzusammenhänge gegenübergestellt, die sich nicht auf unreduzierbare Gegebenheiten beziehen kann.

Der Begründer des „formal criticism/modernism",

Clement Greenberg, beurteilt Kunstwerke nach ihrem Beitrag zur Erfahrung des kantianischen „interesselosen Wohlgefallens" im Medium eines von allem Narrativen purifizierten, zu seiner ‚Natur' rückgeführten ‚Sehens'.[51] Er hält für diese Aufgabe die begrenzte Fläche für die geeignetste Präsentationsform.[52] Greenberg verknüpft also ästhetische Erfahrung mit visueller Erfahrung und Malerei in der Tradition Gotthold Ephraim Lessings so, als läge den verknüpften Elementen *eine* vorgegebene Natur zugrunde. Dazu wird in *Comparative Models* annotiert:

„There is a widely held assumption that ‚experience' is a ‚thing in itself'. If experience, on the other hand, is seen as ‚things as known by us', it's difficult to derive eternal law from it since it's then competing with other experiences – and thus you don't have one universally applicable ‚basic' experience…

Popper's *The Logic of Scientific Discovery* makes it clear that only statements falsify statements, and not ‚observations' do… the point that the attempted falsification is constructed in alternate theoretical statements, rather than arguing from ‚misinterpreted phenomena', can be seen to open up the area of debate considerably."[53]

Das Konzept einer naturgegebenen Seherfahrung wird von Art & Language als im Kunstbetrieb etablierte, dennoch falsche Denktradition dargestellt. Damit verlieren Argumente wie die des „formal criticism" von Clement Greenberg, Michael Fried und Rosalind Krauss an der normativen Geltung, die diese Kritiker im Rekurs auf die ‚Natur' des Sehens und des ästhetischen Gegenstandes für ihre Urteile beanspruchten.

Terry Atkinson hat in seiner „Introduction" zur ersten Ausgabe der Zeitschrift *Art-Language* im May 1969 die Praxis der Selbsteinbettung von kunstkritischen Äußerungen in den Kontext ihrer Kritik beschrieben:

„The concept of presenting an essay in an art gallery, the essay being concerned with itself in relation to it being in an art gallery, helps fix its meaning… the essay possessing the paragraph specifying the theoretical art gallery…"[54]

PRINT. Section A. Questionnaire.

1. Suppose this question. Is this piece of paper an art work?
2. Then n individuals whose status as an art work is established are examined for comparison with this piece of paper.
3. It may be the case that this piece of paper possesses some properties which some of the n individuals also possess. Perhaps some very general property. For example, the property of being a 3D material entity. But whilst this may possibly be counted as a necessary property of a thing being counted as an art work, and certainly of a thing being counted as an art object, it is obviously not a sufficient property.
4. There are millions of pieces of white paper, all very similar to this one (before this discourse was printed on it), all of which possess this property, but there is no assertion attached to them that they are to be counted as art works. (Although a formal precedent has been set in early conceptual works for an assertion such as 'All pieces of plain white paper are to be counted as art works', to be taken up. Although this possibility would eliminate inter white-pieces-of-paper comparisons, it would still leave us with the outstanding white-pieces-of-paper class to other art works class comparisons.) However, what has to be asked here, and this aside from inter white-pieces-of-paper comparisons, is, what is the especial property (if any) that this piece of white paper possesses that 'allows' it to be singled out as an art work?
5. Is there a property possessed by some things in the world which can be identified as art (as 'being art'), or even the property of art (this latter of course presupposing that art is a property of things)?
6. If art is literally made by the artist, then there cannot have been art in the world before there were artists. Did someone (the first-ever artist(s)) intend to make art? Or did he make something which was (somehow) afterwards assigned the status of arthood? Even if the latter is the case, one assumes that the intentions (perhaps allowing the twentieth century art critic's oft used penchant for 'unconscious intentions') are counted as intentions to 'make art'. On this view one might say something like no art without intentions and no intentions without artists.
7. Thus a rudimentary and uninformative definition of 'artist' is a person who has a certain kind of 'intention'. For this definition to be usefully developed one has to find out the type and character of the intention. Are the intentional aspects of the artist to do with intending to *make* a thing *as* a work of art? Or, if we said the intention was to *make* a work of art, are we characterizing the act here as being motivated by different intentions? Do we also imply a difference in meaning when we talk of making a thing *as* a work of art and when we talk of making a thing *into* a work of art?
8. Can works of art, besides being made as or into (works of art), be converted into works of art? Or is 'converted' here a more or less precise synonym for 'made as' or 'made into', or 'made as' and 'made into'? The discussion here would centre upon notions of 'made'.
9. The intentions of whom? The artist or the spectator? The artist and the spectator? Are the intentional aspects of the artist to do with intending to *make* a thing, to *make* a thing as a work of art (and/or into a work of art), to *make* a work of art? (These latter questions are contextual of further questions such as, if the artist sets out to make a work of art, is it a work of art no matter whether it is good or bad, a painting or a shoe to be worn?) Are the intentional aspects of the spectator to do with intending to *see* a thing as a work of art, and/or intending to see a thing *into* a work of art? And the latter acknowledging the rather strained attachment involved in the term 'see a thing into'. Can 'seeing' be interpreted as 'making' in this context?
10. If this piece of paper is asserted as a work of art, in asserting this can the artist be said to be making something? Or is he, in a sense, merely a spectator? If the piece of paper can be asserted as an art work, is the art something the artist 'gives' or 'imparts' to the paper when he nominates it? (The equation of assertion with nomination here has an entrenched 'found object' precedent.) Or is the art already there and he merely (in a sense) 'discovers' it? Which leads us back to question five above.
11. Is the concept 'creativeness' concerned with 'making' and with 'discovering', or with one or the other?
12. How does the artist 'know' that this piece of paper can even qualify to enter the domain where it may count as a work of art? (I apologize for the use of 'where' with its stringent spatio-temporal qualification and point out that its use is similar to that when someone asks of a biological species where in biological classification it can be found.)

Section B.

1. It is usually supposed that beliefs can be represented by sentences to which a person would assent under appropriate conditions.
2. With regard to what is or is not believed to be art, assuming '1' above, then which condition or set of conditions might constitute appropriate ones. According to Judd's dictum 'if someone says it's art it's art' a more or less accurate translation is 'if someone believes it's art it's art'. The latter would in normal usage be a presupposition from which a statement like the former could be made.
3. The notion of appropriateness for beliefs concerning art is a variable of such wide ranging dimensions today that many people believe that the utility of art is precisely this factor. They believe that because art can be most anything this is a good thing, and this lines up hazily with half-baked notions of democracy, tolerance and the importance of the subjective. These latter are baubles for indulgence and dumb indulgences at that. Reinhardt had it methodologically right when he used the imperative form 'Art is . . .', 'Art is not . . .'. Marxist aesthetics has it methodologically right when it uses the form 'Art is . . .', 'Art is not . . .'. The case of believing a thing to be or not to be art seems to be purely a matter of nondeductive inference and the crucial nondeductive cases occur when two people accept some sentences as expressing facts known to them both, but disagree on their interpretation, that is, on what hypotheses and predictions it is reasonable to believe on the basis of those facts.
4. The first-ever discussion concerning (what we now call) art is taking place between say X, who has made some thing (which is under discussion) and Y who along with X is perusing this thing. Y has an idea of what (we now call) art is and is trying to persuade X that this thing he has made is art. He is outlining some conditions that this thing fulfills. Y's statements are assertive ones, of the form 'Art is . . .' X, who is perhaps less flamboyant than Y, is, characteristically, asking perhaps more fundamental questions that Y. X asks, firstly, how Y *knows* what art is, secondly, what use it is.
5. Nondeductive rules in detecting art are not so much designed to single out regularities which are intrinsic features of the universe, as they are designed to systematize the choice of regularities of which predictive extensions are made in making nondeductive inferences.
6. Questioning 5 above, if there are nondeductive rules which the concept of art is founded upon, what kind of features do they have? Do they locate a regularity in the facts given in a certain situation?

Art & Language, Terry Atkinson/Michael Baldwin – Print, 2 sections A and B,
Blow-Up, 1966 (aus: Language 1985, S. 16)

Das von Atkinson entworfene „essay"-Konzept gibt vor, den Fremdbezug zur Umwelt „art gallery" über Selbstbezüglichkeit zu integrieren, indem der Essay Gedanken über eine „theoretical art gallery" ausführt. Die Explikation der „theoretical art gallery" ist vergleichbar mit ihren wechselnden realen Präsentationsumständen in „art galleries": Das Werk bestimmt sich selbst durch eine Problematisierung der fremdbestimmenden Aspekte und wird rezipierbar im Kontext der Fremdbestimmung.

In *Print (sections A and B)* von 1966 werden etablierte Festlegungen des Kunststatus hinterfragt:

„1. Suppose this question. Is this piece of paper an art work?...

5. Is there a property possessed by some things in the world which can be identified as art (as ‚being art'), or even the property of art (this latter of course presupposing that art is a property of things)?"[55]

Der nach Greenberg scheinbar evidente Zusammenhang zwischen Blick und flachem, begrenztem Kunstmedium wird durch Fragen unterlaufen, die dazu provozieren, Argumentationen mit Evidenzkriterien durch Fragen der Klassifizierung zu ersetzen. Klassifizierungen beschränken sich nicht auf die Zuordnung von Objekteigenschaften zu Kategorien, sondern beziehen Kategorien auf Kategorien: Das „Element-einer-Relation-Sein"[56] wird als entscheidendes Kriterium hervorgehoben, und Relationen sind theoretische Konstrukte:

„It seems, in my seeing an object, I can construe (translate) that object within many seemingly complete ‚languages' of perception... It seems to suggest that we are dealing with numerous types, perhaps levels of stratifications, of language which in turn are appropriate for numerous types, again perhaps stratifications, of (empirical) data."[57]

Normative Kriterien für Präsentationsformen, die aus Phänomenologien von Trägereigenschaften gewonnen worden sind, werden ihrer Evidenz entkleidet und als kontext- bzw. sprach- bzw. theoriegebundene Konstruktion/Klassifizierung[58] ausgewiesen. Die Ironie der Arbeit *Print (2 sections A and B)* besteht darin, daß sie den Mangel von Gattungskriterien aufzeigt, denen sie selbst unterworfen werden kann. Gattungskriterien liefern keine eindeutige Grenze zwischen Kunstex- und Kunstinternem, werden aber dennoch mit normativem Geltungsanspruch versehen: Von ihnen soll abhängig sein, was ‚als Kunst' gelten darf. Unter welchen Kriterien, fragt deshalb der Text auf *Print*... oder der Text *Print*..., ist ein Blatt Papier ein Element der Klasse („type") Kunstwerk und unter welchen nicht? Von einem linguistischen Standpunkt enthalten Objekte nicht Bedeutung, sondern erhalten sie durch Zuordnung ihrer wahrnehmbaren Eigenschaften zu Begriffen. Die Bedeutung von Objekten ergibt sich aus der Funktion ihrer Eigenschaften in Klassifikationen („types"). Eine Pluralität an Klassifikationen ergibt Plurifunktionalität:

„It is obvious that the elements of a given framework (and this includes the constituents of construct contexts) are not at all bound to an eleminative specifying system... Specifications, then, might be of a non-eliminative contextual type (incomplete) (reduction basis). That is to say, in one sense, that constructions might remain associated with open concepts: this, in connection with treating dispositional consideration, e.g. ‚separability' etc... Questions in the ‚conceptual' sphere are, it seems at the moment, more likely to be answered through the guidance of criteria of adequacy (etc.) rather than through signposts in empirical generalization."[59]

Print legt dem Leser in Frageform nahe, Konsequenzen aus der Plurifunktionalität zu ziehen: Die Frage nach der Definition von Kunst mit normativem Geltungsanspruch sollte sich danach erübrigen.

Art & Language etablieren über die Problematisierung der „Theoriebeladenheit der Beobachtung" eine „explizite Kommunikation" über „reflexive Wahrnehmung" – dazu wäre heute mit Luhmanns systemtheoretischem Ansatz zu sagen:

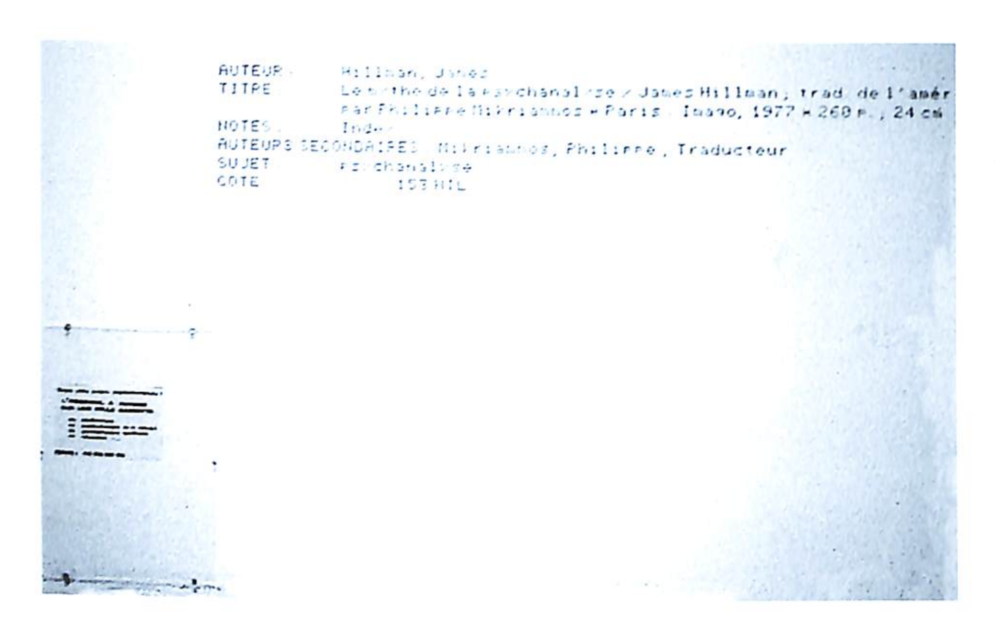
„Wahrnehmung ist zunächst psychische Informationsgewinnung, sie wird jedoch zu einem sozialen Phänomen, das heißt, zu einer Artikulation doppelter Kontingenz, wenn wahrgenommen

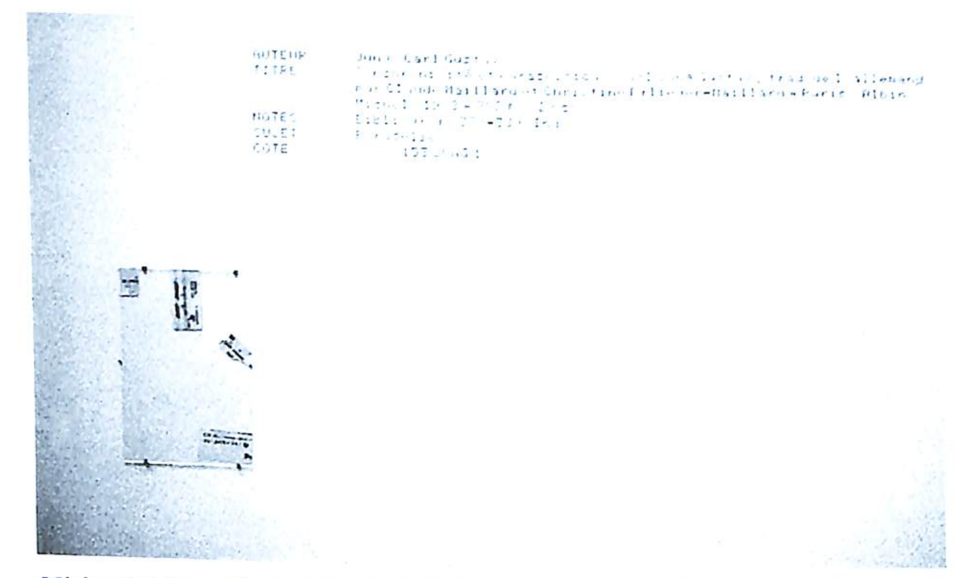
werden kann, daß wahrgenommen wird. In sozialen Situationen kann Ego sehen, daß Alter sieht, und kann in etwa auch sehen, was Alter sieht. Die explizite Kommunikation kann an diese reflexive Wahrnehmg anknüpfen, kann sie ergänzen, sie klären und abgrenzen; und sie baut sich, da sie selbst natürlich auch auf Wahrnehmung und Wahrnehmung der Wahrnehmung angewiesen ist, zugleich in diesen reflexiven Wahrnehmungszusammenhang ein."[60]
Medium einer selbstbezüglichen Reflexion dieser Zusammenhänge ist Sprache:
„Erst Sprache sichert Reflexivität im Sinne einer jederzeit vorhandenen, relativ problemlos verfügbaren, nicht weiter erstaunlichen Möglichkeit, den Kommunikationsprozeß auf sich selbst zurückzubeziehen."[61]
Beobachtung, Erkenntnis und Sprache sind in der Reflexion über Reflexionsmöglichkeiten von Art & Language eng miteinander verflochten. Während „formal criticism" und Minimal Art Wahrnehmung auf „psychische Informationsgewinnung" reduzieren, wird von Art & Language die soziale Dimension von Wahrnehmung als reflexive, als „Wahrnehmung der Wahrnehmung", hervorgehoben: Dies ist die theoretische Begründung der „contextualization" (s.I.1.).
Eine auf kunsttheoretische Probleme angewandte Metasprache wird von Art & Language-Mitgliedern kritisch bezogen auf die etablierte Kunstpraxis. Es handelt sich um eine „theoretische Praxis", die mit Louis Althusser als „Moment der Veränderungsarbeit selbst" verstanden wird: „Explanation of culture is itself an enculturation."[62]
Die Kritik von Art & Language erprobt sich in der Erörterung der kunstkontextspezifischen Ursachen, die Tendenzen einer erneuten Selbstbegrenzung künstlerischer Arbeit auf ‚reine Sehprozesse' in „Post-Painterly Abstraction"[63] und „Minimal Art" den Erfolg sichern. Das Geflecht aus Interessen und Ideologien, die zur Kollaboration zwischen Händlern, Kritikern, Künstlern, Kunstakademien und Sammlern führen, wird von Art & Language-Mitgliedern in London und New York besonders intensiv 1975/76 in Beiträgen für die Zeitschrift „The Fox" durchleuchtet.
Die Funktion der Kunst wird im konzeptuellen Kunstwerk reflektiert: Das Werk reflektiert seine eigene Funktion als internalisierte Innen/Außen-Brechung
- mit Luhmann „ein Fall von... systeminterner Präsentation der Differenz von System und Umwelt."[64]

Konzeptuelle Kunst-über-den-Kunstbetrieb bettet sich selbst nicht passiv, sondern aktiv über eine Selbstbestimmung mittels Institutionenkritik und Präsentationen dieser Selbstbestimmung in Ausstellungen in den Kunstbetrieb ein:
„So wird der Erkenntnistheoretiker selbst Ratte im Labyrinth und muß reflektieren, von welchem Platz aus er die anderen Ratten beobachtet... alle ‚Externalisierung' muß als Systemdifferenzierung begründet werden."[65]

III.4. Reflexion, Selbst- und Fremdbezüglichkeit

Die kontextreflexive Vorgehensweise von Kosuth und Art & Language hat durch ihre Selbsteinbettung in den reflektierten Kontext pragmatische Züge, die Benjamin H. D. Buchloh in seinem Artikel „From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)"[66] entgehen. Buchloh versteht den Begriff Selbstreflexion als Äquivalent zu dem Begriff Tautologie, den Kosuth in seinem einflußreichen Artikel *Art after Philosophy*[67] verwendet hat. Reflexion und Selbstbezüglichkeit werden von Buchloh im Begriff Selbstreflexion gleichgesetzt. Um die konzeptuelle Kunstpraxis problematisieren zu können, schlage ich einen Ansatz vor, der die Wechselseitigkeit von Fremd- und Selbstbezüglichkeit reflektiert. Reflexion in „komplexeren, inhaltlich gehaltvollen Selbstreferenz-Systemen" beinhaltet die Rückkopplung von Fremdbezügen an Selbstbezüge, während „reine Tautologien" Reduktionen auf Selbstbezüge sind. Würden sich Arbeiten von Kosuth und Art & Language lediglich als „reine Tautologien" analysieren lassen, dann wäre Konzeptuelle Kunst als





Michael Asher, Ohne Titel, *1991, Siebdruck auf Wand, gefundene Lesezeichen aus Büchern der Bibliothek im Centre Pompidou, Plexiglas, Installation, Centre Georges Pompidou, Paris 1991*

Paradigmenwechsel von selbstbezüglicher, von allem narrativen absehender modernistischer Malerei auf Sprache und damit als bloßen Medienwechsel ohne konzeptuellen Wandel des Selbstbezugs verstehbar. Doch Kunstkonzepte werden von den von Buchloh kritisierten Kosuth und Art & Language nicht auf Kriterien für Präsentationsformen reduziert.[68]

Die Interpenetration von Fremd- und Selbstbezüglichkeit wird nach Vorschlägen des radikalen Konstruktivismus gewährleistet durch Rückkopplungen an selbstbezügliche Systeme. Jeder Innen/Außen-Bezug ist zugleich ein Innen-(Innen-/ Aussen-)-Bezug. Das abstraktere selbstbezügliche System schließt die konkretere Wechselseitigkeit von Selbst- und Fremdbezug ein. Zugleich ist die selbstbezügliche abstrakte Sphäre reaktionsfähig auf Wandel in konkreteren Ebenen („types", „Typen"):

„Die (inzwischen klassische) Unterscheidung von ‚geschlossenen' und ‚offenen' Systemen wird ersetzt durch die Frage, wie selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit erzeugen könne... Geschlossenheit dient nicht als Selbstzweck, auch nicht als alleiniger Erhaltungsmechanismus oder als Sicherheitsprinzip. Alle Offenheit stützt sich auf Geschlossenheit, und dies ist nur möglich, weil selbstreferentielle Operationen nicht den Gesamtsinn absorbieren, nicht totalisierend wirken, sondern nur mitlaufen; weil sie nicht abschließen, nicht zum Ende führen, nicht das Telos erfüllen, sondern gerade öffnen.

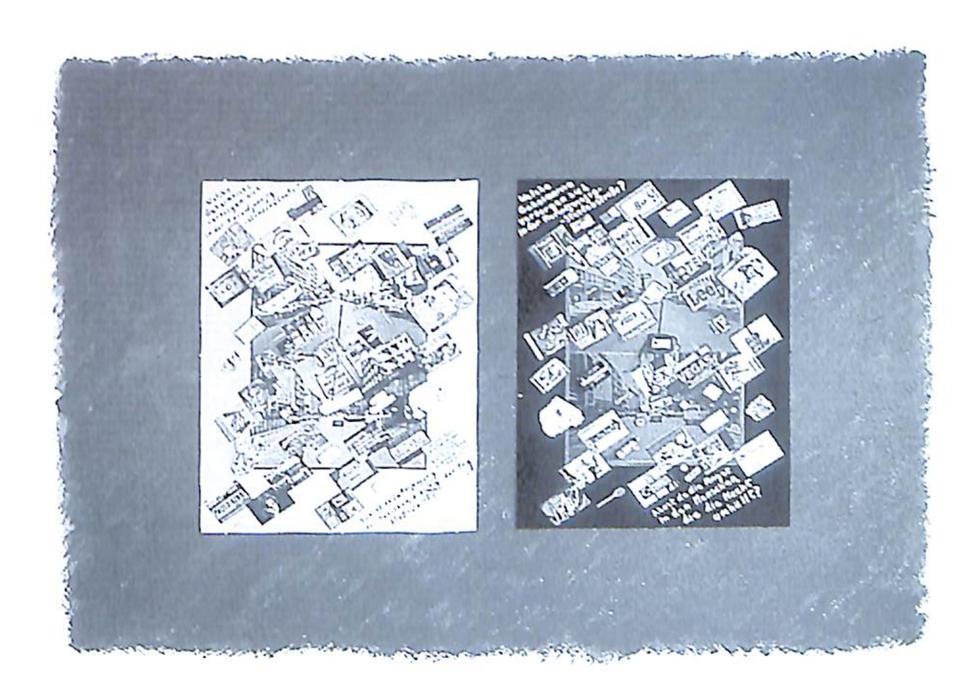
Insofern ist in empirischen Systemen immer schon vorgesorgt für das, was den Logikern Sorge bereitet: für die ‚Entfaltung' reiner Tautologien zu komplexeren, inhaltlich gehaltvollen Selbstreferenz-Systemen. Anm.: ... Der bekannteste Ausweg der Logiker ist die Unterscheidung von Ebenen bzw. Typen, mit Bezug auf welche Aussagen verortet werden... Ein System orientiert die eigenen Operationen an der eigenen Einheit. Hierfür kommt als Leitdifferenz... die Differenz von System und Umwelt in Betracht. Nur innerhalb dieser Differenz ist es möglich, entwe-

der das System oder die Umwelt zu bezeichnen und dadurch die Komplexität, die als System oder als Umwelt bezeichnet wird, als Einheit zu thematisieren. Reflexion erfordert... die Einführung der Differenz von System und Umwelt in das System."[69]

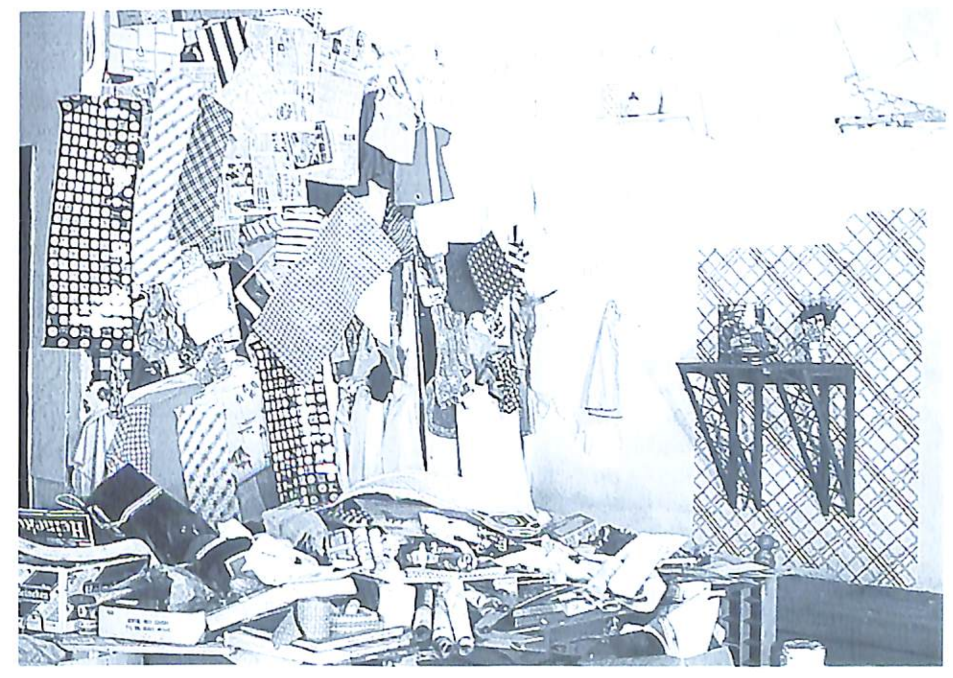
III.5. Kontextualismus

Errungenschaften von Dadaismus, Pop Art und Konzeptueller Kunst sind in den 70er und 80er Jahren in einer Kontextuellen Kunst weiterentwickelt und von jüngeren Künstlern aufgegriffen worden. Kontextuelle Kunst hat sich in mehrere Strategien des Fremdbezugs ausdifferenziert. Aufzuzählen wären:

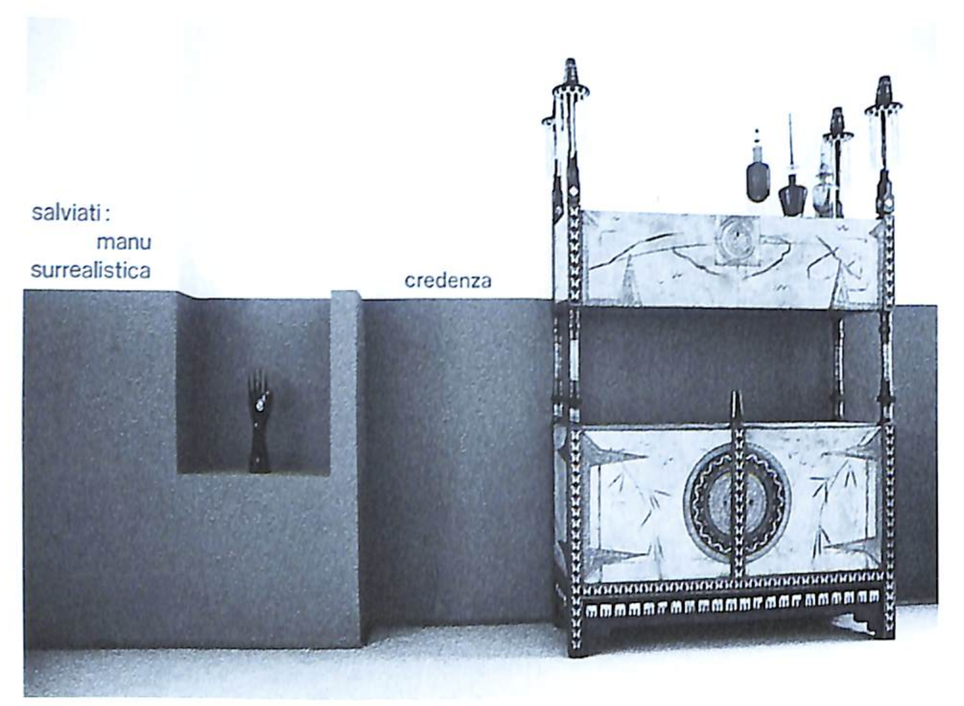
- Displacement von Kontexten: Translokation von Objektkombinationen (Guillaume Bijl, Peter Weibel) oder von Einzelgegenständen und Dokumenten als Stellvertreter für Kontexte (Barbara Bloom, Fareed Armaly, Michael Asher, Daniel Buren, Fred Forest, Hans Haacke, Allan Kaprow, Haim Steinbach, Stephen Willats);
- Aktionen mit und vor Kunstpublikum (Andrea Fraser, Michael Asher, Dan Graham);
- Diskussionen mit Kunstpublikum (Art & Language: Terry Smith; Joseph Beuys, Ian Wilson);
- Gleiche kunstexterne, multimediale Präsentationsformen für kunstin- und -externe Kontexte (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Michael Asher, John Baldessari, Dan Graham, Joseph Kosuth, Les Levine, Lawrence Weiner, Stephen Willats);
- Vernetzung von Informationskanälen und Präsentationsmedien (Michael Asher, Audio Arts, Robert Barry, Bill Fontana, Richard Hamilton, Joseph Kosuth);
- Ausstellungen als Installationen: Arbeit mit vorhandenen Sammlungen (Barbara Bloom, Michael Asher, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Gerhard Merz, Andy Warhol) oder selbst organisierten Ausstellungen (Renée Green, Barbara Kruger, Louise Lawler, Cady Noland, Michael Asher, Robert Barry, Guillaume Bijl, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Gerhard Merz, Christian Philipp Müller, Daniel Spoerri, Peter Weibel);



Stephen Willats, Wandinstallation in: Angst in der Straße
Galerie Schöttle, München 1983



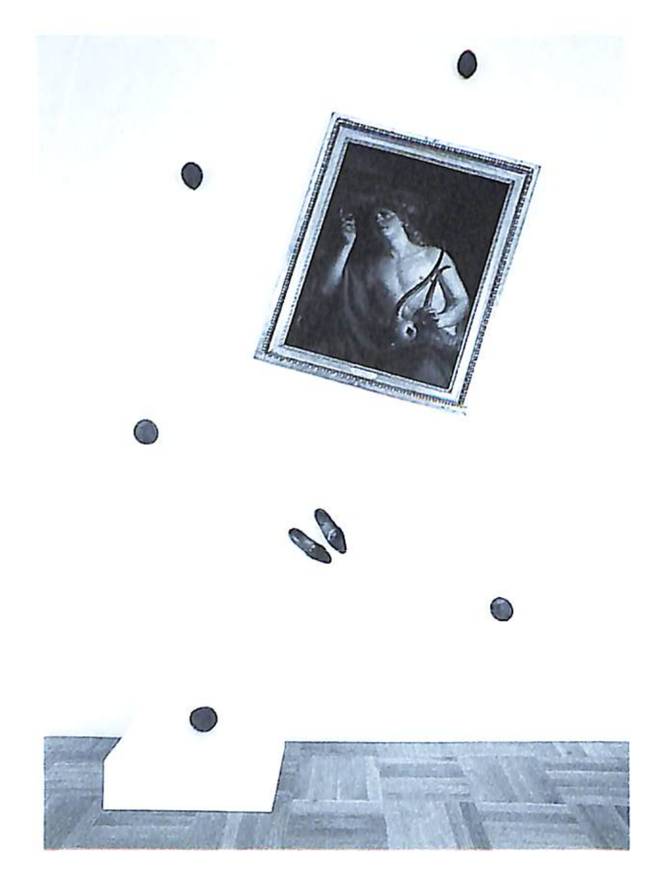
Haim Steinbach, Ohne Titel, *1980, Installation, Fashion Moda, Bronx/N.Y.*





Cady Noland, Towards a Metalanguage of Evil, *Installation, Tiefgarage, documenta 9, Kassel, 1992*

Gerhard Merz, Schwere Reiter, *Installation, Galerie Werner Thomas, München, 1985*

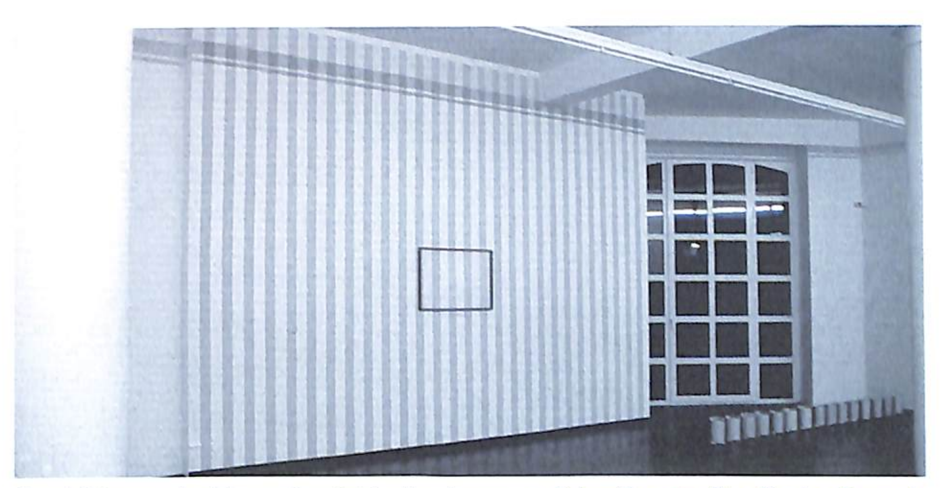


Braco Dimitrijević, Triptychon Posthistoricus, *1992*
Installation im Stadtmuseum für die Ausstellung „Identität:Differenz", Neue Galerie, Graz 1992

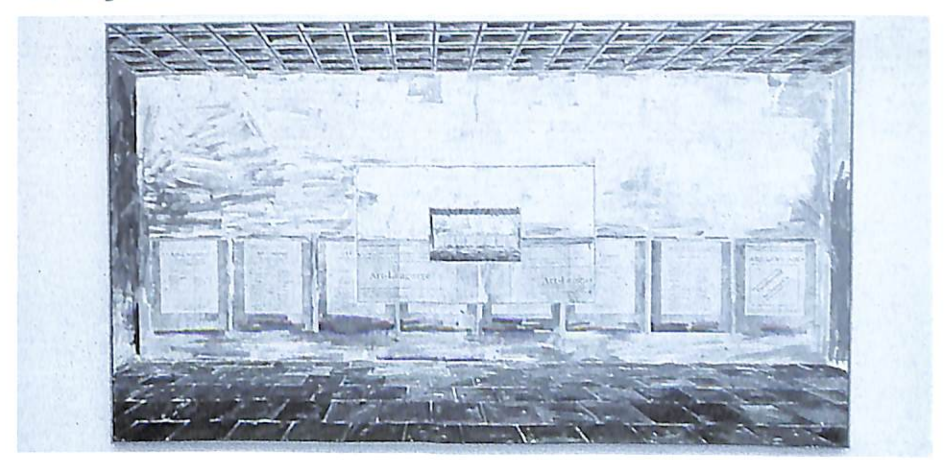
- Bild im Bild thematisiert Präsentationsumstände von Ausstellungen in der Ausstellung (Louise Lawler, Art & Language, Daniel Buren, Allan McCollum);
- Narrative (Selbst-)Darstellung der Position des Künstlers im Kunstkontext via Text-Bild-Kombinationen (Adrian Piper, Art & Language: David Rushton/Paul Wood, Carole Condé/Karl Beveridge; Douglas Huebler, Jean Le Gac).

Dominierend innerhalb Kontextueller Kunst ist die Auseinandersetzung mit musealen Präsentationsumständen.[70] Hauptthema der Kunst-über-den-Kunstbetrieb wurde in den 80er Jahren das bereits 1975 von dem Art & Language-Mitglied Ian Burn reflektierte Verhältnis zwischen individueller künstlerischer Arbeit und korporativ organisierter Produkt- und Werbegestaltung:
„Madison Avenue's advertising artists... create the propaganda educating and inspiring everyone to even greater heights of commodity-mindedness and consumerism. These ‚lesser arts' financed directly by corporations, would not exist without such patronage. Ironically these lesser

arts dominate the possibilities of any explicit social practice (such as it is). It also provides a wedge which isolates us away from the prospect of such a practice and herds us into the cloistered anti-social (i.e., meaninglessness) state of ‚high culture'. We're neatly trapped by our own elitism."[71]
Allan Mc Collum variiert diese Reflexion über die Rolle künstlerischer Individualität in einer Kreativität korporativ organisierenden „Bewußtseinsindustrie"[72], wenn er äußert:
„Heute unterscheidet sich die Kunstwelt in nichts von anderen ökonomischen Systemen, da sie sich selbst dem industriellen System nachbildet. Aber die Künstler halten sich selbst für so einzigartig und heroisch unabhängig, daß sie gar nicht bemerken, welche Rolle sie in diesem Nachahmen spielen."[73]
Die Installation *For Presentation and Display: Ideal Settings,* von Louise Lawler und Allan Mc Collum 1984 in der New Yorker Diane Brown Gallery installiert[74], ist ein leicht rezipierbares Beispiel für eine Kunst-über-den-Kunstbetrieb, die einerseits im Arbeitsansatz Reflexionen von Art & Language sehr nahe kommt, und sich andererseits dem Waren-Display bis zur Ununterscheidbarkeit angleicht. Daraus resultieren anschauliche Modelle der Funktion des Kunstwerkes als Ware, aber keine neuen, über Art & Language hinausreichenden Analysen und Konzepte künstlerischer Tätigkeit: Nach Konzeptueller Textarbeit werden allegorische Verfahren der Montage[75] wiederbelebt, meist als räumliches Display und profitierend vom jeweiligen Stand der von korporativem Design entwickelten Installationsformen. Diese eklektizistische Spielart kontextueller Kunst ist nicht die schlechteste Kunstproduktion der 80er Jahre. Als Kommentar zu dieser den Stand des Kunstbetriebes kommentierenden Kunst weisen sich einige Arbeiten von Peter Weibel aus, darunter *Frank Stellas ‚Fez'-Etikett auf Coral, Omo mit Willem de Koonings ‚Gotham News', Weinflaschen mit Auguste Herbin-Etikett ‚Vie No.I'. Warenaltar* (1988).[76]



Daniel Buren, Inside and outside the frame, *gelb/weiß gestreiftes Papier (Format variabel), Holzrahmen (60 x 80 cm), 1970, Galerie Maenz 1983, heute: Sammlung FER, Langheim*



Art & Language, Index: Incident in an Museum VII, *Öl und Alogramm auf Leinwand, 1986, Sammlung Jaqueline & Gilbert de Botton, Schweiz (Interieur des Whitney Museum of American Art, New York, 1963–66, Architekten: Marcel Breuer, Hamilton Smith; Exponate: Ausgaben des Journal „Art–Language", Mai 1969 bis Juni 1974)*



Douglas Huebler, Variable Piece No. 70, Crocodile Tears: The Signature Artist, *verschiedene Materialien (Medien: Fotos, Comics, Text), 1990, Galerie Schöttle, München 1990*



Peter Weibel, Warenaltar, *Museum für angewandte Kunst, Wien 1988*

IV. Computergenerierte Simulation mit Echtzeit-Reaktionen

IV.1. interaktive konzeptuelle Intermediakunst

In computergesteuerten, in Echtzeit auf Rezipienten reagierenden Bildsimulationen von Jeffrey Shaw und Peter Weibel wird Selbst- und Fremdbezug in einer über (neo-)konzeptuelle Kontextuelle Kunst hinausweisenden Weise thematisiert. Vor die Frage nach spezifischen, historisch bedingten Kontextbedingungen wird die Frage gerückt, wie mentale Kontextvorstellungen beziehungsweise Weltbilder in einer Umwelt konstruierbar sind, in der (massen-)medial vermittelte Raumsimulationen mindestens ebenso prägend sind wie unmittelbare Realraumerfahrung: Fragen der Weltwahrnehmung treten wieder vor Analysen des Kunstbetriebs. David Tomas hat den Zusammenhang, der in Cyberspace zwischen dem Beobachter als Teil der Realwelt und beobachteten Simulationswelten entsteht, mit ethnologischen „Rites de Passage" verglichen.[77]

„In Cyberspace, the classical hardware interfaced cyborg and the postclassical data-based cyborg or personality construct meet with new posthuman intelligences that engage in revelatory and pedagogic activities reminiscent of the activities of shamanistic figures who mediate between traditional sacred and profane worlds. Such mediations between human and posthuman, analogue and digital spaces, suggest that cyberspace must be understood not only in narrowly socioeconomic terms, or in terms of a conventional parallel culture, but also and more importantly as an inherently original and inventive metasocial operator and potential creative cybernetic godhead."[78]

Daß in Echtzeit auf Rezipienten reagierende Simulationswelten „narrowly socioeconomic terms" einer Kunst-über-den-Kunstbetrieb und „narrowly... terms of a conventional parallel culture" einer Erste und Dritte Welt vergleichenden Kunst (Rasheed Areen, Zvi Goldstein) überschreiten können, wird im folgenden belegt. Doch mit einer „potential creative cybernetic godhead" hat dies wenig zu tun: Neue kybernetische Ansätze erübrigen den ethnologischen Bezug. Prozesse der „Entfaltung" (s.u.) von Selbstreferenzsystemen via Fremdbezug erlauben andere „Passagen" zwischen Welten als „Riten": Die (Re-)Konstruktion von „Querweltein-Relationen"[79] erscheint als Alternative zur Magie der Simultaneität von Real- und Vorstellungsräumen. Anlaß für Tomas' Rückbezug auf Riten ist die Position des Cyberspace-Beobachters, der zwar im Realraum existiert, sich aber im virtuellen Raum verortet und dabei seine Gravitationserfahrung auf einen ‚anderen Ort' überträgt. Reaktive Echtzeit-Computersimulationen dagegen stellen rekonstruierbare Bezüge zwischen Real- und Simulationswelten her – folgende Parole könnte ausgegeben werden:

‚Zwischenwelten'[80] – ein Ausdruck für ein modellhaftes „Element-einer-(Querweltein-)Relation-Seins" – ersetzen sowohl Cyberspace-Magie als auch Vergleiche zwischen gegenwärtigen, beschränkten kulturellen Alternativen.

IV.2. L'infra-mince

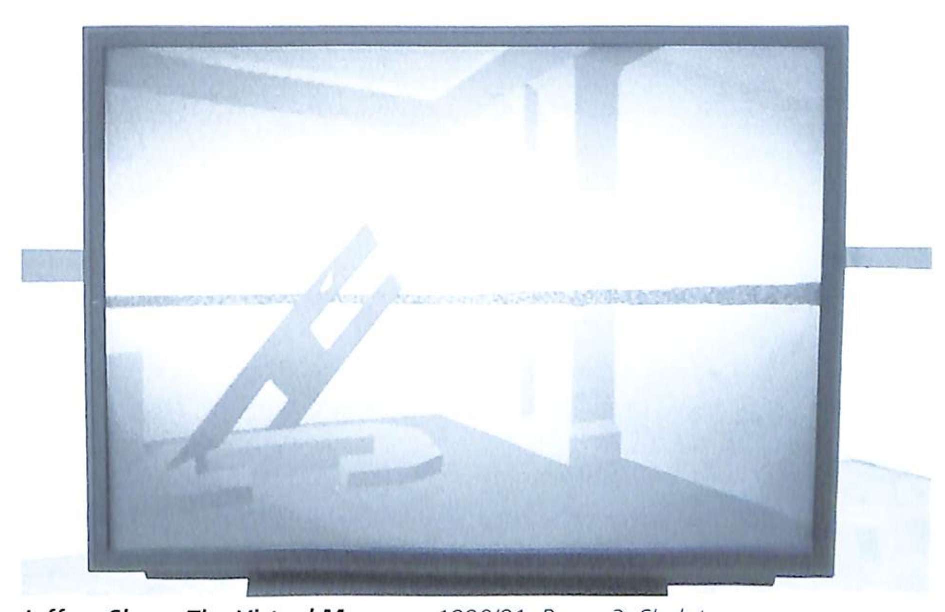
In Jeffrey Shaws *The Virtual Museum* von 1990/91[81] koordiniert der Betrachter seine Position in und zwischen fünf auf Bildschirm simulierten Räumen durch Bewegungen in einem als Sensor dienenden Sessel. Der Drehsessel ist im Realraum mit Sensoren ausgestattet, die auf Drehungen und Bewegungen der Rückenlehne reagieren. Die Bewegungen des Betrachters/Akteurs finden im Realraum statt und haben Folgen im virtuellen, dem realen nachgebildeten Raum. Ein horizontaler Streifen über alle Wände der simulierten Räume dient in der virtuell-irrealen Passage als Zeichen, als Tür-Ersatz, für Übergänge in andere Räume: Aus der realen Türfunktion werden Zeichen, die Stellen des Übergangs zwischen virtuellen Räumen markieren. Bei Darstellungen von Türen dagegen ist im virtuellen Raum der horizontale Streifen unterbrochen: Die Funktion von Türen im Realraum wird im simulierten Raum in ihr Gegenteil verkehrt.

In jedem Raum erscheinen dreidimensionale Lettern in verschiedenen Konfigurationen schwebend. Durch Form und Inhalt der dreidimensionalen Buchstaben werden pro Raum die Medien Malerei, Bildhauerei, Kino und computergenerierte Bildwelt thematisiert. In einem weiteren Raum simuliert das Programm die Position des Betrachters/Akteurs im Realraum vor dem Bildschirm: Ein Drehsessel steht auf einem sich drehenden kreisrunden Sockel. Derselbe Input erzeugt 2 Outputs: 1. Eine Positionsveränderung im virtuellen Raum auf dem Bildschirm und 2. im realen Raum eine Sockeldrehung. Dieser doppelte Output im virtuellen sowie realen Raum und der im Realraum wiederholte horizontale Streifen über alle Wände (wiederum von Türen unterbrochen) beziehen den materiellen auf den simulierten Raum. Shaw erläutert sein reaktives Informationssystem als Intermedium, als Medium zwischen virtuellem und realem Raum:

„‚The Virtual Museum'... locates the virtual space in a contigous relationship with the real space, and establishes a discourse in that fine zone that exists between the real and the virtual – l'infra-mince."[82]



Jeffrey Shaw, The Virtual Museum, *Installation mit reaktiver, computergestützter Bildsimulation, 1990/91, Room 4: Kino*



Jeffrey Shaw, The Virtual Museum, *1990/91, Room 3: Skulptur*

Marcel Duchamp hat „infra mince" als „le possible" erklärt – genauer:

„La possibilité de plusieurs tubes de couleur de devenir un Seurat est ‚l'explication' concrète du possible comme infra mince."[83]

Shaws virtuelle (Re-)Kombination von realräumlichen Relationen reflektiert Duchamps Kausalbezug zwischen Mittel und Resultat, zwischen Farbtube und Gemälde. Das Verhältnis zwischen Software und Medien wird von Shaw analog gesetzt zu dem Verhältnis, das Duchamp zwischen Farben und Malerei, zwischen Mittel und Medium, reflektiert: Die virtuellen Zeichen führen exemplarisch Möglichkeiten der Darstellung von realen Sachverhalten in verschiedenen Medien vor. Shaw pluralisiert Duchamps Präsentationsmedium Malerei in die Medien Malerei, Bildhauerei, Kino, computergestützte Bildsimulation und konzeptualisiert die Wahrnehmungssituation, indem er die Geschichte dieser visuellen Medien mittels der Möglichkeiten des neuesten Mediums, der elektronischen reaktiven Intermedia-Installation, bricht. Die mediale Fremdbezüglichkeit endet in einer reflexiven Selbstbezüglichkeit: Das neueste Medium mißt sich selbst an den Eigenschaften älterer Medien. Der Narzißmus einer ihre eigenen Errungenschaften preisenden und Vorausgegangenes zerstörenden Moderne wird gebrochen.

Die verschiedenen Medien konstituieren ‚Text' auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Abstraktionsmöglichkeiten, die alle im Medium der Computersimulation kulminieren. Über die Medienreflexion wird die Problematisierung von Medienin- und -externem in das Medium reaktive Computersimulation verlegt. Die Computersimulation reflektiert intern die Innen-/ Außen-Brechung durch virtuellen Medienvergleich. Shaws Werk ist ein Beispiel einer durch virtuellen Medienvergleich reflexiv gewordenen Intermediakunst. Der vor dem Monitor sitzende Akteur orientiert sich im Simulationssystem wie im Realraum mit derselben Oben-/Unten-Differenzierung, solange die Schwerkrafterfahrung im Sessel nicht der Position im virtuellen Raum widerspricht. Der Akteur/Beobachter kann Shaws *Virtuelles Museum* mit seinen beeinflußbaren Raum-Zeit-Faltungen jederzeit verlassen, dem Realraum und der Echtzeit aber entkommt er nicht.

IV.3. Doppelbeschreibung Innen-Außen

Luhmann beschreibt die Notwendigkeit, Sinn in der „Sachdimension" durch „Doppelbeschreibungen" zweier Horizonte „zu fixieren".[84] Ranulph Glanville dagegen reduziert die von George Spencer Brown in *Laws of Form*[85] angegebene Notwendigkeit der Unterscheidung in ein „Innen" und ein „Außen", der methodischen Grundlage der Doppelbeschreibung, auf eine Unterscheidung des Unterschieds, der die Setzung und Selbstunterscheidung eines Innenhorizonts genügt. Glanville versteht unter „Objekt" „selbstbeobachtende Strukturen, in denen die Rollen der Selbstbeobachtung und des Selbstbeobachtetwerdens dank eines Modellvermögens (Zeit generierend) alternieren und die für Fremdbeobachtung und Fremdbeobachten offen sind..."[86]

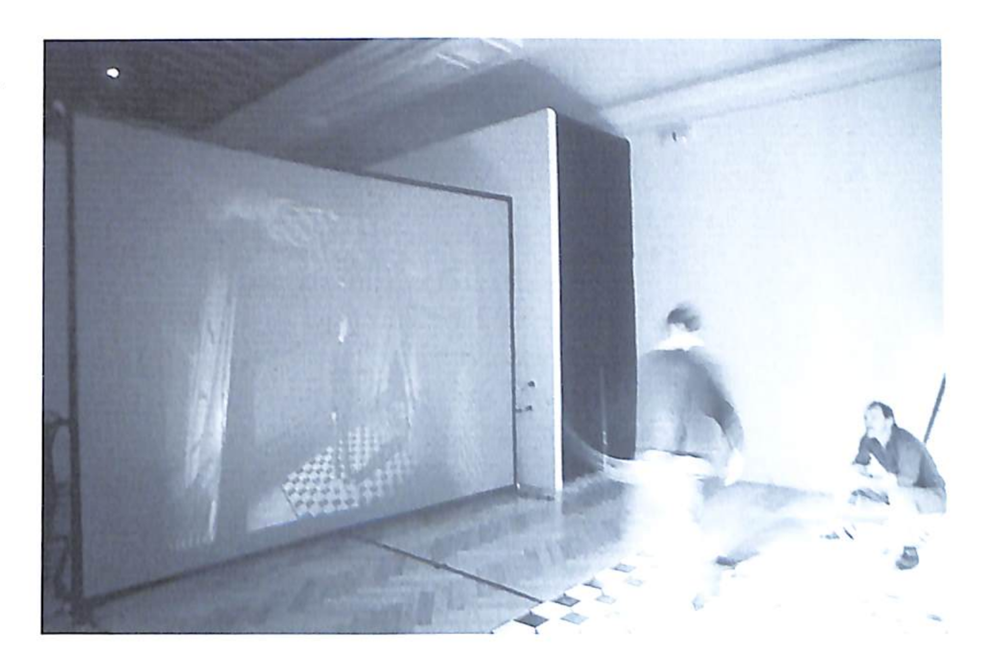
Nach Glanville wechseln „Objekte" die Positionen zwischen Weltbezügen und Sachdimensionen, zwischen Konstruktion und Konstruiertem, zwischen Unterscheidung und Unterschiedenem. Luhmann versteht Objekte in der Sachdimension als aktualisierte Möglichkeiten, die durch die Bezeichnung ihrer „Identität als dies-und-nichts-anderes" das Nichtaktualisierte „in den Zustand momentaner Inaktualität" versetzen. Das Aktualisierte kann mit Luhmann „im Zuge der Re-Virtualisierung erhalten und in neue Horizonte mitübernommen werden".[87] Reale Objekte erscheinen als Teilbereiche von Sinn- und Strukturkonstruktionen, ohne die eine Vorstellung von Welt nicht möglich wäre. „Dinge" sind ohne konstruierte „Weltbezüge" nicht vorstellbar.[88]

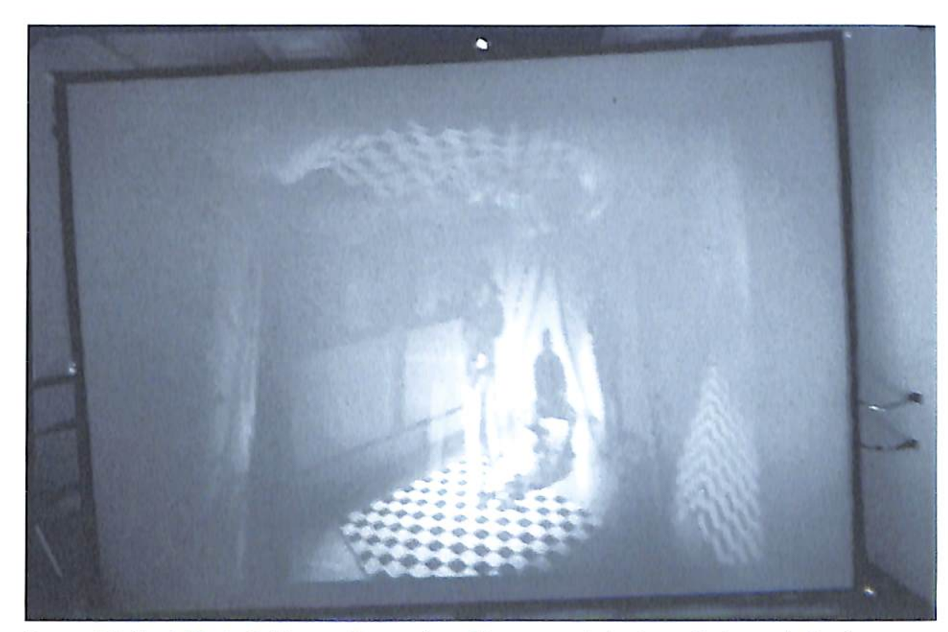
Könnte bei der Diskussion von Luhmanns und Glanvilles Konstruktionen des Verhältnisses zwischen Innen und Außen die Unterscheidung zwischen Realraum und simuliertem Raum nicht weiter helfen? Der horizontale Streifen in den simulierten Wänden von Shaws The *Virtual Museum* (s. III.2.) bezeichnet die Stelle des Übergangs zum anderen Raum. Der Übergang kann im virtuellen Raum ohne Übergangszone stattfinden, während jede noch so schmale Wand im realen Raum eine Breite besitzt und damit eine Übergangszone

zwischen Räumen bildet: Die materielle Wand ist ein raumteilendes Objekt. Im Realraum ist eine Innen-/Außen-Doppelbeschreibung sinnvoll, da es kein Innen ohne Außen bei Wänden geben kann, während im virtuellen Raum die Beschreibung des Innenraums ausreicht, da simulierte Wände nur eine Innenseite besitzen können und eine Außenseite nicht im Programm angelegt sein muß.

Der soziale Raum wiederum liegt im Bereich der „l'infra-mince", jener Zone der Interpenetration von mentalem und materiellem Raum, von Möglichkeit und Aktualität in der Zeitdimension. Im sozialen Raum erscheint eine Doppelbeschreibung sinnvoll, die auf der Differenz von Aktualität und Möglichkeit basiert und die durch die Beschreibung aktueller Restriktionen Realisierbares von nicht konkretisierbaren Möglichkeiten abgrenzt. Es mag zu Doppelbeschreibungen also keine Notwendigkeit im mentalen Raum des Beobachters geben, doch zur Ausdifferenzierung materieller und sozialer Räume vor dem ‚mentalen Bildschirm' sind Doppelbeschreibungen sinnsetzend. Durch den „Prozeß der Selbstreproduktion der Grenze" durch externe Beobachter erwerben nach Glanville „Dinge"... „Innen und Aussen", „für Selbste" dagegen „gibt es keine Innen-und Außenseiten."[89]

Computergenerierte reaktive Installationen können sich als Zwischenwelt konzeptualisieren. In Simulationen dreidimensionaler – inklusive Zeit: vierdimensionaler – Sachbezüge werden zwischen der Selbstverortung des Betrachters im Realraum und virtuellen Welten Bezüge konstruiert, die folgende Frage provozieren: Wie weit heben simulierte Welten die bisherige Form der Selbstverortung im Realraum auf, bestätigen oder transformieren sie diese Form zu neuen Formen der Selbstverortung?





Peter Weibel / Bob O'Kane, Cartesian Chaos, *reaktive Installation mit Bodensensoren (Kontaktmatten), Videokamera und computergestützter Bildsimulation (Dial-Box, Computer VGX, Videoframer, Videobeamer), 1992*

IV.4. „Cartesian Chaos"

Cartesian Chaos nennen Peter Weibel und Bob O'Kane eine reaktive unspektakuläre computergesteuerte Echtzeit-Installation von 1992. Der Besucher/Akteur betritt eine gerasterte „Bodenplattform" mit Sensoren und sieht auf eine Leinwand. Solange der Betrachter sich im reaktiven System bewegt, sieht er im unteren Teil der Leinwandprojektion sich und den von ihm nicht verdeckten Teil des Rasters und im oberen Teil der Projektion Rastertransformationen (Krümmungen),

die auf seine Bewegungen reagieren. Der Betrachter steuert die virtuellen Transformationen durch Bewegungen im Realraum. Er koppelt seine Handlungskoordination an einen Raum, in dem er sich weder konkret noch als Abbild findet. Dennoch kann er sich im virtuellen Raum erkennen – an den Spuren, die seine Realraumaktionen hinterlassen:

„So ist der Betrachter wirklich im Bild, nämlich als Teil der digitalen Datenmenge, während sein Körper disloziert im Echtraum bleibt. Dies ist der Endoapproach zur Elektronik."[90]

„Betrachter und Bild bilden eine sich wechselseitig beeinflussende Einheit, ein Kovarianz-Modell."[91]

Mit Peter Eisenmans Worten „faltet... sich" im oberen Teil der Projektion das Raster „in der Zeit"[92]. Der Betrachter sieht im reaktiven System stehend Rasterfragmente und Rasterkrümmungen oder außerhalb des Systems alle Rasterelemente ohne Krümmungen, aber nie gleichzeitig Rasterkrümmungen und alle Rasterelemente:

„Er kann, solange er sich auf der Bodenplattfom befindet, das Bild dieses Raumes niemals unverzerrt sehen."[93]

Ein Rezipient kann entweder die reine Beobachterposition außerhalb des Systems beziehen oder die Beobachter/Akteur-Einheit im System: Beide Beobachterpositionen sind nicht gleichzeitig, sondern nur nacheinander einnehmbar.

Jeder Beobachter kann in *Cartesian Chaos* in systeminterner Brechung sich und andere Beobachter sowohl von systemin- als auch systemexternem Standpunkt beim Agieren im System beobachten. Die mindestens dreifache Brechung des Beobachters, der sowohl sich als auch andere beim Beobachten ihrer selbst oder beim Beobachten von Beobachtern beobachtet, ist für Luhmann eine der Grundlagen einer Rekonstruktion sozialer Systeme, auch des Kunstkontextes.[94]

IV 5. Rasterfaltung

Peter Eisenmans Gelände- und Gebäude-„Faltungen" in seinem Projekt für den Frankfurter Rebstockpark[92] und Weibels reaktive Transformationen, urbaner Raum und reaktive Installation, haben folgendes gemein: Es ergeben sich Relationen zwischen Raster und Rasterfaltungen. Die Rasterfaltungen bilden Körper durch Selbsttransformationen – im Gegensatz zum Raster als Grund, auf dem Aktionen stattfinden und Körper plaziert werden.

Bei Weibel ist das orthogonale Raster der Bodenplatten – wenn auch in perspektivischer Verzerrung – zusammen mit dessen Transformationen Teil einer Leinwandprojektion. Eisenmans Aufteilung der Baumassen auf dem Gelände des Frankfurter Rebstockparks liegt ein Doppelraster – ein orthogonales und ein verzerrtes – zugrunde. Fassaden und Faltkanten einiger Zeilen liegen auf den Linien von orthogonalem oder deformiertem Raster: Orte und Grenzen der Baukörper werden von der Überlagerung zweier Raster mitbestimmt. An Fassaden der Zeilen im Rebstockpark werden die Faltungen des Baukörpers und ihr Verhältnis zu den horizontalen Geschossen vor allem an Fensterausschnitten und im Blick durch Fenster von Treppenhäusern mit gefaltetem Glasraster erkennbar.

Das orthogonale Raster ist bei Eisenman und Weibel nur eine Stufe in einem Kontinuum von Transformationsprozessen: Orthogonale Raster sind nicht nur Anderes verortende räumliche Systeme, sondern bedürfen selbst der Verortung: Raster verorten Raster, hier tun dies gleichberechtigt orthogonale und gefaltete Raster.

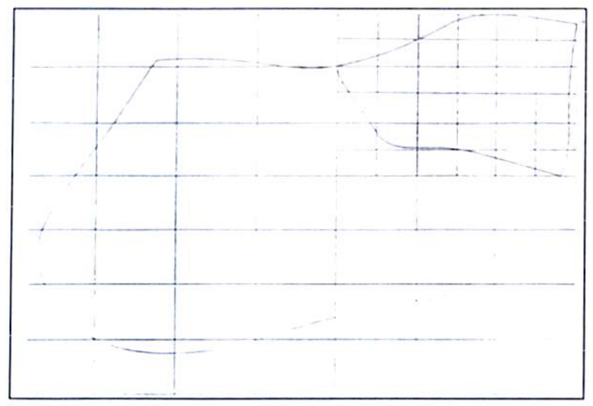
Beide, Weibel wie Eisenman, stellen traditionelle Figur/Grund-Relationen durch Transformationsprozesse infrage, die Relationen zwischen Strukturen verzeitlichen, ohne den Prozeß auf ein Ziel zu fixieren. Der Weg ist das Ziel beziehungsweise das Ziel wird als Weg erkannt, und jeder Weg ist in einem nicht immer vollständig bekannten Ensemble von Wegmöglichkeiten zu verorten:

„‚Wahrheit' erfordert endloses rekursives Weiterlaufen als sich selbst beobachtendes System."[95]

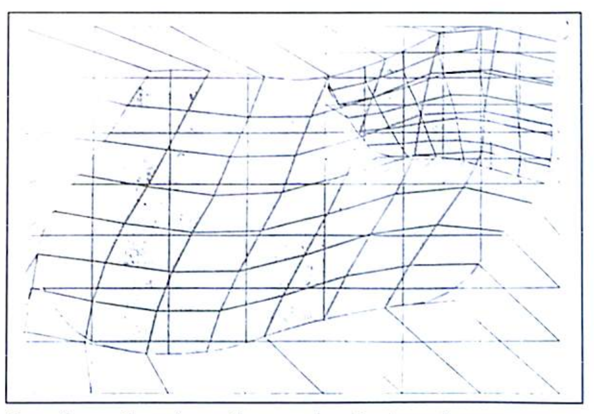
„Strukturkonstruktion" läßt sich mit Oswald Wiener als „Faltung", als ineinander verzahnte und voneinander ableitbare Prozesse des Ein- und Ausfaltens (horizontales – Breite einer Ebene –



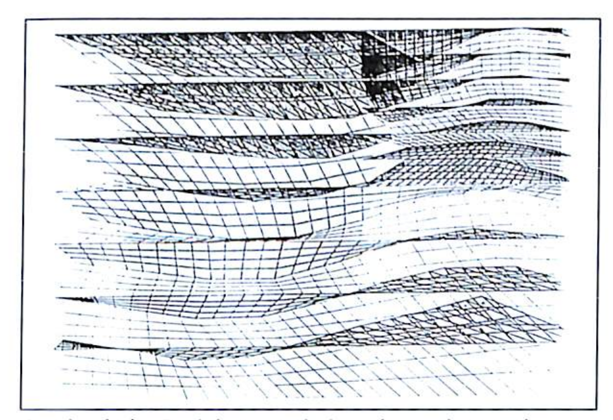
Eisenmann Architects, Albert Speer & Partner, Hanna/Olin, Frankfurt Rebstockpark, *1991–92*
Wohnungen, Gewerbe, Büros, Schulen, Kindergärten (Erläuterungen aus: s. Anm. 92, S 58 f., 75, 107)



Orthogonales Raster aus 7 x 7 Feldern – analog den sieben Abschnitten in Thoms Katastrophendiagramm – ausgebreitet über das gesamte Rebstock-Gelände; das Wettbewerbsgrundstück wurde durch sieben Linien in sechs gleiche Zonen unterteilt.



Transformation des orthogonalen Rasters, Anpassung an die Figuren („figures") des Rebstockparks und des Wettbewerbsgrundstücks; die Rückverbindung der Punkte des transformierten Rasters mit den Punkten des ursprünglichen orthogonalen Rasters ergibt eine wellige Oberfläche.



Ausdruck der Beziehung zwischen den orthogonalen und den verdichteten Rastern, Objektivierung einer analogen Beziehung zwischen dem „Schmetterlingsnetz" und der Faltung des Raumes.

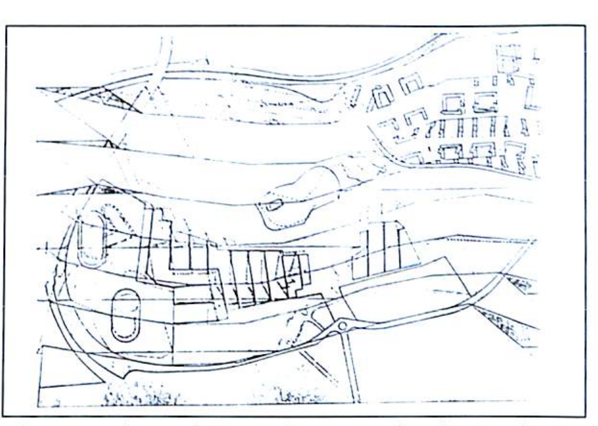
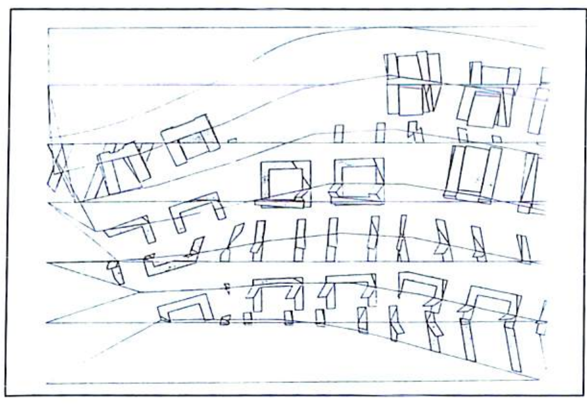
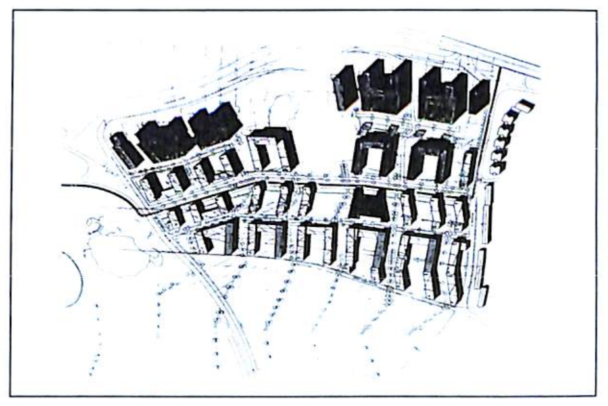


Diagramm des größeren Park-Netzes, das die Typologien unterteilt und ausrichtet und die Faltung des Rebstock-Geländes organisiert; das kleinere Wettbewerb-Netz ordnet die Typologien neu.



Endgültige Faltung der Gebäude-Typologien durch die in Ost-West-Richtung verlaufenden Netze der kleineren Faltung; die resultierenden Konfigurationen verweisen auf die Positionen der Netze.



Wohnen und Arbeiten am Rebstockpark in Frankfurt am Main.
Bebauungsvorschlag zum Bebauungsplanverfahren.

und vertikales – Tiefe der Ebenenschichten – Strukturieren), verstehen.[96] In Faltprozessen lassen sich aus Raster Figuren und aus Figuren Raster generieren. Figur und Raster sind beide Bestandteile von „Strukturkonstruktionen".

Die verzerrten Fassaden des Rebstockparks sind Teil des Realraums, während Weibels „Endapproach" den Schlüssel zu einer nicht betretbaren, aber durch reale Aktionen beeinflußbaren Welt liefert. Weibel thematisiert den Übergang von einem materiellen Raum zu einem mentalen, gefalteten Raum, Eisenman den Übergang vom mentalen Konzept zum materiellen und betretbaren Faltraum. Die Prozesse des Übergangs zwischen materiellen und mentalen Faltprozessen sind selbst als Faltprozesse beschreibbar:

„La matière-façade va en bas, tandis que l' âme-chambre monte. Le pli infini passe donc entre deux étages. Mais, se différenciant, il essaime des deux côtés: le pli se différencie en plis, qui s' insinuent à l'intérieur et qui débordent à l'extérieur, s'articulant ainsi comme le haut et le bas."[97]

Die sich in Ebenen ausdifferenzierenden Faltstrukturen entsprechen den sich durch Fremdbezug ausdifferenzierenden selbstbezüglichen und reflexiven Systemen, die Luhmann beschreibt: Die reine Tautologie wird durch Ebenengliederungen aufgebrochen, durch die ein Bogen von Fremdbezug auf unteren, der Empirie näheren Ebenen zum Selbstbezug auf analytischer Ebene gespannt wird.

IV.6. Selbstbezügliche Relation Modellwelt-Handlungsraum

Oswald Wiener beschreibt „Faltungen" als „innere Bilder" mit „Wendemarken". „Wendemarken" sind ein Reservoir wiederholbarer Vorstellungsweisen zur Verdeutlichung von Wahrnehmungen:

„Das globale Gefühl ist hier das des Geführtwerdens durch etwas Fremdes, nicht so unmittelbar Bedeutungstragendes – über ganze Strecken hinaus überlasse ich mich Wegweisern, die mit der Landschaft selbst, wie ich sie überblicken kann, nichts zu tun haben."[98]

Der Prozeß der Selbstorientierung in einer Umwelt durch mentales Falten von Wendemarken löst die Repräsentation von Umwelt als statisches inneres Abbild ab. Im mentalen Prozeß gleitet der sich Orientierende von Orientierungsraster zu Orientierungsraster, seinen Fokus/inneren Bildschirm entlang seiner „Wendemarken"/„Faltungen" laufend neu einstellend. Selbstorientierung in Eisenmans gefalteten Zeilen und Wegen entspricht einer permanenten Re-Orientierung durch „Verschiebung"[99] von „Wendemarken".

Mit Weibel sind die „Wendemarken" als Teil einer beobachterzentrierten Modellwelt zu verstehen:

„Wie wir Raum und Zeit erfahren, hängt davon ab, wie sie von uns erkannt werden. Wie sie wirklich sind, wissen wir nicht... Unsere Welt ist eine virtuelle Welt ohne Notausgang, die von innen betrachtet wird."[100]

Vom Beobachter ist die reaktive Installation nicht gleichzeitig als Handlungsraum und Handlungsmodell wahrnehmbar. Der Beobachter ist im zeitlichen Nacheinander Handelnder und den Zusammenhang Aktion-Reaktion-Kontext Reflektierender/Projektierender: Die Beobachterposition verschiebt/faltet sich zwischen empirischen und analytischen Ebenen.

Ob das Maschinenprogramm einer computergestützten reaktiven Installation so intelligent wie ein menschlicher Gegenspieler ist, ist nicht entscheidend, sondern ob es komplex genug ist, daß der Akteur sich in der Rekonstruktion der Maschinenreaktion als reflektierendes, Selbst- und Fremdbezüge koordinierendes Wesen erfährt:[101] *Dies ist das Thema kontextreflexiver Kunst.*

IV.7. Faltung

„Den Raum... erleben wir dreidimensional, euklidisch, wie das die Geometrie nennt, ähnlich den drei Ebenen einer Schachtel oder den Grenzen eines Zimmers. Wir brauchen aber auch hier nur zu fragen, wie die Grenzen eines Raumes zu denken wären, etwa die Grenzen unseres Kosmos,

und schon ist unsere Anschauung wieder überfragt. Wir können uns einen Raum solcher Art nur wieder in einem Raum denken, ohne uns ein Ende vorstellen zu können... Denn wie wir seit Einstein wissen, enthält diese Welt ein Raum-Zeit-Kontinuum, man sagt auch: einen vierdimensionalen, in sich zurückgekrümmten Raum, der zwar physikalisch unzweifelhaft nachgewiesen, niemals aber vorgestellt werden kann. Beispielsweise läßt dieses Kontinuum erwarten, daß wir, könnten wir beliebig weit sehen, in welcher Weltrichtung immer, stets unseren Hinterkopf sehen würden."[102]

„Der Horizont ist keine Grenze, man kann ihn nicht überschreiten. Irgendwann muß man umkehren, und der Gegenhorizont gibt dafür die Richtung an... Der Gegenhorizont ist immer mitrepräsentiert und immer direkt zugänglich in einer Unmittelbarkeit der Umkehr."[103]

"Die Differenz von Aktualität und Möglichkeit erlaubt... eine zeitlich versetzte Handhabung und damit ein Prozessieren der jeweiligen Aktualität entlang von Möglichkeitsanzeigen. Sinn ist somit die Einheit von Aktualisierung und Virtualisierung, Re-Aktualisierung und Re-Virtualisierung als ein sich selbst propellierender (durch Systeme konditionierbarer) Prozeß."[104]

Ein Aktor bewegt sich nicht mental in einer Polarität zwischen Horizont und Gegenhorizont, sondern schafft durch die Umkehrbewegung Gegenhorizonte: Umkehrbewegung und Differenzierung sind im „in sich zurückgekrümmten Raum" Teile eines mentalen Faltprozesses. Horizonte und Gegenhorizonte entstehen durch ein „Prozessieren nach Maßgabe von Differenzen". Nicht die Unterscheidung von Differenz und Identität steht am Anfang, sondern das Prozessieren von Differenzen: die „Differenz von Differenz und Identität"[105] wird entfaltet. Wenn Luhmann „Sinn" als: „Einheit von Aktualisierung und Virtualisierung, Re-Aktualisierung und Re-Virtualisierung" in einem „sich selbst propellierenden... Prozeß" beschreibt[106], so liefert er eine der möglichen Erläuterungen der „Strukturkonstruktion" durch „Faltungen". Luhmann verweist auf den Begriff „‚unfolding' als Aufbrechen der reinen Identität des auf sich selbst Bezug nehmenden Objekts".[107]

De- und Rekonstruktion läßt sich als Faltung von gefalteten Strukturen beschreiben, indem die Zeichenketten einer Struktur gegen Zeichenketten einer anderen gefaltet werden. So lassen sich materielle und mentale Faltprozesse, aber auch verschiedene Rasterstrukturen, z.B. orthogonale und gekrümmte, gegeneinander ‚falten': Die Faltung von Faltungen ist als infiniter Prozeß der Faltengenerierung projektierbar.

Der Beobacher ist ebenso in die selbst erzeugten Faltungen ein- und ausgefaltet – er ist der Faltende und der Gefaltete. Falte (als Resultat), Falten (als Aktivität) und Faltung (als Prozeß) sind wechselseitig aufeinander bezogen.

V. Pluralisierung der Kontexte

V.1. Querweltein-Bezüge: Identität versus Faltung

Die in Abschnitt I. vorgeschlagene Bestimmung des Begriffs „Kontextuelle Kunst" läßt sich nach den Erörterungen in den Abschnitten I. bis IV. erweitern um Ansätze für eine „Kontextreflexive Kunst":[108]

- Das Wechselverhältnis von Fremd- (Präsentationsumstände) und Selbstbezug (Präsentationsmedium und -form) wird durch Rückkoppelungen auf selbstbezügliche Systeme einer höheren Abstraktionsebene möglich.
- Infinite Faltprozesse zwischen Strukturen verschiedener Abstraktionsgrade von rein selbstbezüglich bis fremdbezüglich, abstrakt bis konkret, treten an die Stelle von Finalität.
- Der Begriff ‚Kontext' bezieht sich sowohl auf den vom Werk konstituierten Kontext aus (in der Zeitdimension entfaltbaren) Zeichenkombinationen (werkinterne Relationen=Innenkontext) als auch auf die Konstitution von Kontextvorstellungen durch Fremdbezüge (Verhältnisse zwischen werkex- und werkinternen Relationen = Relationen zwischen Innen- und Außenkontext). Im „in sich zurückgekrümmten Raum" sind Innen- und Außenkontext durch Rückkoppelungen aufeinander bezogen.

- Das Werk konstituiert Zusammenhänge zwischen Zeichenkombinationen, die für Außenwelteindrücke stehen, und konkreten Elementen einer Welt – z.B. vorgegebene räumliche Bedingungen, die in einen als Werk zu verstehenden Zeichenkomplex als gleichwertige Zeichen integriert werden.
- Als Zeichen sind reale Elemente in einer Zeichenkombination ebenso mitteilenden Zeichenfunktionen unterworfen wie darstellende: Beide konstituieren ein über Kontext(e) berichtendes Werk.
- Im Unterschied zu darstellenden Zeichen auf transportablem Träger übernehmen Elemente, die zugleich einem Kontext und einer künstlerischen Installation im Kontext angehören, eine Doppelfunktion: ihre ortsspezifische Funktion und eine Funktion in einem künstlerischen Zeichenkomplex.[109]
- Dargestellte oder gegebene räumliche Bedingungen vertreten Kontextmöglichkeiten.
- Kontextmöglichkeiten beziehen sich nicht auf ein normativ festgelegtes Weltbild, sondern auf Weltbilder und Bezüge zwischen Weltbildern.
- Mögliche Weltbilder konstituieren alternative Welten als Ablösung der These von der einen materiellen, unabhängig von Menschen existierenden Außenwelt.[110]
- In Querweltein-Relationen können Elemente ihre Identität als „starre Designatoren" wahren oder in Strukturfaltungen „akzidentell" ändern. Bei „starren Designatoren" erhält sich die „Querweltein-Identität"[111] durch analoge identitätsstiftende Funktionen in verschiedenen Welten/Gegenwelten.[112]

Der Unterschied des Kontextwechsels zwischen „starren Designatoren" und Faltstrukturen ist selbst wiederum kontextrelativ erklärbar; ob Elemente oder Elementkombinationen sich bedeutungsgleich erhalten oder nicht, hängt davon ab, ob der neue Kontext ihre starre Struktur bricht oder ohne Bedeutungstransformation integriert:

„... taken to a place and used in such a manner that it can remain as a representation of what it was where it came from."[113]

Integriert der neue Kontext die starre Struktur, dann gibt es auch die Möglichkeit, dies mit Bezug auf die Welt, in der die übernommene Struktur entstand, zu tun. Von einer Doppeleinbettung von Elementen und Elementkombinationen in zwei Welten/Kontexten zu Faltungen zweier Weltstrukturen gegeneinander ist ein entscheidender Schritt in Kontextueller Kunst: Die Doppelstruktur von Collage-Elementen und Ready-Mades im Werk-(Collage-) bzw. Museums-(Ready-Made-)Kontext mit zwei semantischen Ebenen (Herkunft und Kunstkontext) wird getrennt in zwei Strukturen – einer materiellen und einer virtuellen Welt – und über infinite Faltprozesse aufeinander bezogen. Teil dieses größeren Veränderungsprozesses von Querweltein-Identität zu Faltprozessen ist der kleine Veränderungsprozeß

- von Allan Kaprows Dialektik von Bedeutungsgleichheit und Bedeutungswandel durch interaktive Verwendung von Worten und Gegenständen mit im Alltagsgebrauch vorcodierter Semantik in vom Alltag ununterscheidbaren „‚participation' Happenings" und „Participation Performances":

  „... performers of the everyday life are not aware of a distinctly performancelike character... because there is no frame around everyday transactions... performing everyday life in participation performance... the performer becomes both agent and watcher, simultaneously. She or he takes on the task of ‚framing' the transaction internally, by paying attention in motion... everyday routines conceived as readymade performances literally change because of their double use as art/not art..."[114]
- zu Lawrence Weiners Texten mit konstanter sprachimmanenter Bedeutung und situationsgebundener Bedeutungsmodifikation je nach Realisation in verschiedenen Kontexten, Medien und Formen;
- zu Joseph Kosuths unveränderten Thesaurus-Zitaten in *The Second Investigation* mit über Kanäle verschiedener Medien vernetzten Kontexten;
- zu betrachterbezogenen Querweltein-Relationen

in computergestützten Installationen mit reaktiven Echtzeit-Simulationssystemen von Jeffrey Shaw und Peter Weibel, in denen Transformationspozesse sowohl Kaprows Dialektik zwischen Bedeutungsgleichheit und Bedeutungswandel als auch Weiners und Kosuths Dichotomie starr/akzidentell ablösen.

Kaprow schafft auf der Basis vorhandener Kontexte prozessuale Kontexte in Environments und bettet diese in Happenings und Performances dort ein, woher sie kommen: in den Alltagskontext. Weiner und Kosuth schaffen werkinterne Relationen, die sich über verschiedene kontextspezifische Externalisierungen hinweg unverändert erhalten. Shaw und Weibel schaffen wiederum Kontexte der Interaktion, die Kontextaspekte konzeptualisieren, und verbinden so die konzeptuelle Realitätsbefragung mit Aspekten der zugleich Kontext erhaltenden und transformierenden Aktion bei Kaprow.

Der Begriff „Intermedia", der von Higgins noch als Relation zwischen Kunstgattungen sowie zwischen Kunst- und Lebensformen vorgestellt wurde (s. II.1.), ist bei reaktiven computergesteuerten Simulationen als Begriff für die Relation zwischen realen und virtuellen Welten neu und doch analog verwendbar.

„Intermedia" ist ein Ausdruck für ein ‚Dazwischen', der nicht nur auf Relationen zwischen „art- und life-media", sondern auch für Relationen zwischen Medien, die verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten für Weltbilder enthalten, eingesetzt werden kann.

Der Beobachterstandpunkt der „meta-art" ist primär extern. Dieser sich durch Selbsteinbettung re-internalisierende, re-kontextualisierende Beobachterstandpunkt ist vom „endogenen" Beobachterstandpunkt[115] bei computergenerierten reaktiven Installationen von Shaw und Weibel zu unterscheiden. Parallel zur Entwicklung von der „meta-art" zum „Endoapproach" verläuft die Entwicklung von einer kontextspezifischen Kunst-über-den-Kunstbetrieb zu einer Kunst, die „Querweltein-Relationen" zwischen Kontexten thematisiert. Die eine Entwicklung bedingt die andere: Der externe Beobachterstandpunkt der „meta-art" internalisiert und reflektiert gegebene Kontexte, während vom internen Standpunkt der Installationen mit computergestützten Simulationen Kontextmöglichkeiten aufscheinen, die über gegebene Kontexte hinausweisen.

Reaktive computergenerierte Installationen mit Projektionsschirmen problematisieren Konzepte möglicher Kontexte und veranschaulichen sie als erfahrbare Modelle, in denen sich der Betrachter bewegt und die zugleich reale materielle und mental zu rekonstruierende Kontexte – ‚Zwischenwelten' aus Querweltein-Relationen – schaffen.



***Joseph Kosuth, The Second Investigation,** 1968–70, Werbetafel, Portales, New Mexico, 1969*

Anmerkungen:

1 Namuth, H. - *Pollock Painting,* New York 1986
2 Glozer, L. - *Westkunst...,* Köln 1981, S. 204f.
3 Kaprow, A. - *Jackson Pollock,* in: Art News, Okt. 1958; ders. -*A Statement,* in: Kirby, M. - *Happenings...,* New York 1966; Kat. Ausst. *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65,* Museum Fridericianum, Kassel 1988; Weibel, P. - *Zur Aktionskunst von Günter Brus,* in: Kat. Ausst. *Günter Brus,* Museum für moderne Kunst, Wien 1986, S. 33-49
4 Partitur in: Decollage 5/1966; neu in: Kat. Ausst. *Happening & Fluxus,* Kölnischer Kunstverein, Köln 1970, o.S.; Kaprow über *Calling,* in: *Kostelanetz - The Theater of Mixed Means,* New York 1968, S. 116,118
5 vgl. Maciunas, G. - *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry and Art,* in: Kat. Ausst. *Fluxus...,* MoMA, New York 1988, S. 25ff.; Kat. Ausst. *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962,* Ex Granai della Repubblica alle Zitelle, Venedig 1990, S. 214-216
6 Kaprow zitiert sich selbst aus: ders. - *Should the Artist be a Man of the World,* in: Art News, No.6/0ct. 1964, S. 34-37, 58
7 Kaprow, A. - *Where Art Thou, Sweet Museum? ...,* in: Arts Magazine, February 1976, S. 41
8 gegenläufig zu einer Demusealisierung in „Land Art". In „Land Art" korrespondiert die kunstexterne Realisation von Projekten mit einem Revival der Ästhetik des Erhabenen (s. d. A. - *Robert Smithson: Land Reclamation and the Sublime,* in: Artefactum Nr. 45/1992, S. 26-30, mit weiteren Literaturhinweisen). Konzeptuelle Kunst dagegen zieht sich in museale Präsentationsumstände zurück, ohne Vorstellungen des philosophi schen Diskurses über Ästhetik wieder zu beleben.
9 Burn, I./Ramsden, M. - *The Grammarian,* Art & Language Press, Coventry 1970, S. 4, 6
10 Burn, I./Ramsden, M. - *Culture is...,* in: Deurle 11/7/73, MTL, Brüssel 1973, o.S., § 3, § 4
11 Burn, I./Ramsden, M. - *The Artist as Victim* (1972), in: Vries,G. de (Hrsg.) - *Über Kunst,* Köln 1974, S.106,108
12 Lübbe, H.- *Der Fortschritt und das Museum,* in: ders. - *Die Aufdringlichkeit der Geschichte...,* Graz/Wien/Köln 1989, S. 13ff.; ders. - *Zeit-Verhältnisse...,* in: Zacharias, W. (Hrsg.) - *Zeitphänomen Musealisierung...,* München 1990, S. 40-49
13 Baudrillard, J. - *Agonie des Realen,* Berlin 1978, S. 18; Jeudy, H. P. - *Die Welt als Museum,* Berlin 1987; vgl. Smithson, R. - *Some Void Thoughts on Museums,* in: Arts Magazine, February 1967, S. 41: „Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum."
14 Kat. Ausst. *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989,* Kölnischer Kunstverein, S. 39-43, 79f., 93, 97ff., 119-122, 164, 195ff., 216-219
15 vgl. Gsöllpointer, K. und Harringer, K., *Über Dan Graham,* in Kat. Ausst. *Ars Electronica '92: Endo und Nano – Die Welt von Innen,* Brucknerhaus/ORF Landesstudio Oberösterreich, Linz 1992, S. 136-141
16 Higgins, D. – *Intermedia,* in: *The Something Else Newsletter,* No. 1/February 1966, neu in: Ruhé, H. – *Fluxus...,* Galerie A, Amsterdam 1979, o.S.
17 Obiges Zitat aus: Profile, vol. 1/No. 5, Sept. 1981, S. 8. Über *Words:* Kat. Ausst. *Allan Kaprow: Words,* Smolin Gallery, New York 1962; Rosenberg, H. – *Artworks & Packages,* Chicago/London [2]1982, S.147, 148
18 Mac Low, J./Monte Young, L. – *An Anthology,* New York 1963/1970, o. S.
19 Hendricks, J. – *Fluxus Codex,* New York 1988, S.157, 216–219
20 u.a. in: Kat. Ausst. *Happening & Fluxus,* s. Anm. 4, o.S.
21 in: Siegel, J. – *Artwords...,* Ann Arbor 1985, S. 173
22 d. A. – *„Fröhliche Wissenschaft": Das Archiv Sohm,* in: das kunstwerk, Nr. 2/1987, S. 77
23 Weiner, L. – *Works,* Hamburg 1977, o.S.
24 Kat. Ausst. *January 5–31,* 1969, Copyright Seth Siegelaub, New York 1969, o.S.
25 Kat. Ausst. *January 5–31,* 1969, s. Anm. 24, o.S. (Abb. Werk-Nr. 017, 019, beide 1968, s. Weiner, L. – *Works,* s. Anm. 23, o. P.)
26 Video *Beached* (Werk-Nr. 192), 1970, in: Weiner, L. – *Show & Tell: The Films and Videos,* Gent 1992, S.69
27 Auf Weiners mehrsprachige Präsentationen von *A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER* (Werk-Nr. 071, 1969), die bereits Realisationen des Konzepts sind (dreisprachig in: Kat. Ausst. *Lawrence Weiner,* Kunsthalle Bern 1983, S. 5), reagiert Stephen Prina 1988 in *Upon the Occasion of Receivership* mit einer Präsentation von 61 Übersetzungen des Werktextes auf einem Papier mit einem Briefkopf der Berlitz Translation Services (Kat. Ausst. *A Forest of Signs,* MoCA, Los Angeles 1989, S. 54, 110f.). Zum Verhältnis zwischen Konzept und Präsentation bei Weiners Textarbeiten: Diss. d. A. – *Konzeptuelle Kunst...,* Frankfurt a.M. 1992 (Peter Lang), S. 105–108
28 Kaprow, in: Siegel, s. Anm. 21, S.173
28a zur Relation zwischen „Wortkonzept" und der „Kontextdeterminiertheit von Bedeutungen" s. Rickheit, M. – *Wortbildung...,* Opladen 1993, S. 161ff., 290
29 *L.E.D. Display, Spectacolor Boards/Colormotion*; vgl. Sayre, H. M. – *The Object of Performance...,* Chicago 1989, S. 196–201
30 Abb. in: Buren, D. – *Photosouvenirs 1965–1988,* Villeurbanne 1988
31 Kotext = situationeller Kontext, s. Bußmann, H. – *Lexikon der Sprachwissenschaft,* Stuttgart 1983, S. 267, 278
32 d. A. – Dan Graham: *Plastische Modelle als betretbare Geschichtsmetaphern,* in: Artefactum, Nr. 30/1989, S. 17ff.; d. A. – Dan Graham: *Pavillons,* in: das kunstwerk, Nr. 6/1988, S. 90f. Über die semantischen Kontexte vgl. Graham, D. – *Two Adjacent Pavilions (1978–82),* in: Kat. Ausst. *Dan Graham,* The Art Gallery of Western Australia,

Perth 1985, S 46–51, über barocke Lustbauten Hansmann, W – *Baukunst des Barock*, Köln 1983, bes S 165–190

33 Zur Relation zwischen Semantik und Situation s. Austin, J. L – *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1981

34 Kat Ausst *John Baldessari*, MoCA, Los Angeles 1990, S 43

35 Denizot, R./Barry, R. – *It's about time*, Galerie Yvon Lambert, Paris 1980, S 108f.

36 vgl Wolf Vostell 1966 über seine Wege-Happenings: „IN MEINEN de-coll/age-HAPPENINGS ERFÄHRT DAS PUBLIKUM NEUE WERTMASSTABE. ES LERNT ERNEUT ZU LEBEN UND ERFASST DIE PSYCHOLOGISCHE WAHRHEIT DER UMGEBUNG UND VORKOMMNISSE IN DENEN ES GESELLSCHAFTLICHE UND ÄSTHETISCHE PROZESSE ERKENNT. (Kat. Ausst. *Happening & Fluxus*, s. Anm. 4, o.S.)

37 Denizot, R./Barry, R. – s. Anm. 35, S.114

38 Ein leerer Ausstellungsraum in ist vor Barrys *Marcuse Pieces* bereits von Yves Klein präsentiert worden (Galerie Iris Clert, Paris 1958 und Museum Haus Lange, Krefeld 1961, in: Wember, P./Findler, G. – *Yves Klein*, Köln 1969, S. 14ff., 139). William Anastasi stellte 1967 „photo-silk-screened paintings" in der New Yorker Galerie Virginia Dwan aus, die etwas verkleinert die Wand ohne Gemälde zeigen, vor der sie hängen: Die Gemälde rekonstruieren den leeren Raum – mit einem Echo-Effekt durch die Verkleinerung: Öffnungen der Klimaanlage und Steckdosen werden gedoubelt – sie sind zugleich real und im Bild zu sehen (Kalina, R. – *Williams Anastasi...*, in: Art in America, No. 1/January 1990, S.146f.). Weder Klein noch Anastasi noch Barry zeigen „reine Tautologien" (s. Abschnitt III.4.) zu den jeweiligen Präsentationsumständen: Klein tüncht den Raum der Galerie Clert neu, Anastasi verstellt den Raum real, um die Verstellung mimetisch aufzuheben, und Barry teilt den etablierten Medienverbund Einladungskarte–Ausstellungsraum: Das Werk wird weder als weißes Monochrom auf weißer Wand (Robert Ryman, Imi Knoebel – Konstellation 1975/86) noch als *Spiegel* (Gerhard Richter – *Spiegel*, 1981) mit den Präsentationsumständen gleich gestellt, noch löst es sich in diese Umstände durch die Deklaration des entleerten Raumes als Kunstwerk auf (Kaprow 1967 über das Museum als „environmental sculpture", zit. in: Abschnitt I.1. mit Anm. 7).
Zur Relation Ausstellungsraum – künstlerisches Präsentationsmedium: s. O'Doherty, B. – *Inside the White Cube, Part I: Notes on the Gallery Space*, in: Artforum, March 1976, S. 24–30; *Part III: Context as Content*, in: Artforum, November 1976, S. 37–44; ders. – *The Gallery as Gesture*, in: Artforum, December 1981, S. 26–34

39 Abb. der Realisation in: Kat. Ausst. *Joseph Kosuth*, Kunstmuseum Luzern 1973, Bd. 2; zum Konzept: Diss. d. A. – Konzeptuelle Kunst, s Anm 27, S.169ff.

40 Einleitung John L. Roget 1879, in: Roget, P. M. – *Thesaurus of English Words and Phrases*, London/New York/Toronto 1929, S. XI ff.

41 zu Pollock: Namuth, H., s. Anm. 1, o.S. (Letzte Abb. auf Doppelseite); Glozer, L., s. Anm. 2, S. 118; zu Stella and Noland O'Doherty, B. – *Inside the White Cube, Part I*, s. Anm 38, S. 26f. (Abb Stella 1960, Noland 1967), 30 (Stella); Kat. Ausst. *Frank Stella*, MoMA, New York 1970, S. 48, 64, 84 (Castelli 1960, 1962, 1964); Kat. Ausst. *Kenneth Noland: A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977, S. 37 (Emmerich 1966, 1967)

42 Claura, M. – *Vorwort zu „Artist's Books and Records"*, in: Kat. Ausst. *Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese*, Rom 1973, S. 413f., Anm. 2; Morgan, C. L. – *The Art Book-Boom?*, in: Art & Artists, July 1971, S. 64f.

43 Gelesen und eingearbeitet wurden sprachphilosophische Aspekte aus Texten von Gottlieb Wilhelm Frege, Bertrand Russell, Rudolf Carnap, W. v. O. Quine, Peter F. Strawson u. a.

44 Burn, I./Ramsden, M. – *A Dithering Device*, masch, schrf. Original 1972 (Archiv Galerie Paul Maenz, Köln), S.16, 30, 45

45 Abb. der Installation in: Maenz, P. – *Jahresbericht 1973*, Köln 1973, S. 12f.; heute Kunst, Nr. 7/Juli – August 1974, S. 8. Das Werk befindet sich in der Sammlung Sol LeWitt, Wadsworth Atheneum, Hartford/Connecticut.

46 Krauss, R. – *On Frontality*, in: Artforum, May 1968, S. 43

47 Fried, M. – *Art and Objecthood*, in: Artforum, June 1967; neu in: Battcock, G. (Hrsg.) – *Minimal Art...*, London 1969, S. 116–147, hier: S. 145

48 zu den beiden ‚Gegenständen' s. Smuda, M. – *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur*, München 1979, S. 7: „Der ästhetische Gegenstand unterscheidet sich vom Kunstgegenstand darin, daß in ihm die wahrnehmungs- bzw. vorstellungsmäßigen Verarbeitungsprozesse von Kunst im Bewußtsein des Rezipienten thematisch sind."

49 Von Michael Fried in *Art and Objecthood* (in: Battcock, G., s. Anm. 47, S. 125–129) vom Gegenstandpunkt ausgehend exzellent beschrieben.

50 Burn, I./Ramsden, M., s. Anm. 44, S. 51f.

51 Greenberg, C. – *Modernist Painting*, in: Arts Yearbook 4/1961; neu in: Battcock, G., s. Anm. 47, S. 100–110

52 Greenberg, C. – *After Abstract Expressionism*, in: Art International, October 1962; neu in: Kat. Ausst. *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1970, S. 360–371, hier: S. 369

53 Burn, I./Ramsden, M., s. Anm. 44, S. 50, 68f.

54 Atkinson, T. – *Introduction*, in: Art-Language, Vol. 1/No. 1, May 1969, S. 1–10

55 Kat. Ausst. *Watch Your Language...*, Whitworth Gallery, University of Manchester, Manchester 1985, S. 18

56 Luhmann, N. – *Soziale Systeme...*, Frankfurt a.M. 1987, S. 605

57 Ian Burn – *Systematically Altered Photograph*, 1968, vierteiliges Offset, Edition: 25 Ex.; Abb. des Textteils in: Diss. d. A., s. Anm. 27, S. 451, Abb. 5; Text mit leichten Veränderungen auch abgedruckt unter dem Titel *The Role of Language* in: Maenz, P./Vries, G. de (Hrsg.) – *Art & Language: Texte...*, Köln 1972, S.90–95

58 Über „types" vgl. Bertrand Russels „Typentheorie", in: ders. – *Der logische Atomismus (1924)*, in: ders. – *Philosophische und politische Aufsätze*, Stuttgart 1971; ders. – *Die Philosophie des Logischen Atomismus*, München 1979, S. 38ff., 50f., 65, 260–265

59 Atkinson, T./Baldwin, M. – *Air-Conditioning Show/Air Show/Frameworks* 1966–67, Edition: Auflage 200 Ex., sign. u. num., o.S., Abschnitt „Frameworks"; neu in: Maenz, P./Vries, G. de, s. Anm. 57, S. 18–47, hier: S. 28, 30

60 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 560

61 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 211

62 Baldwin, M. – *Art und Language*, in: Art-Language, Vol. 3/No. 2, May 1975, S. 41–43; vgl. Burn, I./Corris, M. u.a. – *Blurting in A & L...* (Lexikon der Begriffe des Art & Language-Diskurses), New York/Halifax 1973, Stichworte „Context", „Conversation", „Pragmatics". Althusser-Zitate aus: Althusser, L. – *Für Marx*, Frankfurt a. M. 1968, S. 104f.

63 Greenberg, C. – *Post-Painterly Abstraction*, in: Kat. Ausst. Post-Painterly Abstraction, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1964, o.S.

64 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 570

65 Luhmann, N. – *Erkenntnis als Konstruktion*, Bern 1988, S. 24

66 in: Kat. Ausst. *L'art conceptuel: une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989, S. 41–53

67 in: Studio International, Part I: October 1969, S.134–137; Part II: November 1969, S.160f.; Part III: December 1969, S. 212f.

68 vgl. explizit gegen Konzeptuelle Kunst als stilistisches Phänomen: Atkinson, T./Baldwin, M. – *Some Post-War American Work and Art-Language Ideological Responsiveness*, in: Studio International, April 1972, S. 164–167; Kosuth, J. – *1975*, in: The Fox, No. 2/1975, S. 87–96

69 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 25, 605, 606, 617

70 vgl. Menard, A./White, R. – *Media Madness*, in: The Fox, No. 2/1975, S. 105–116; Burn, I./Ramsden, M./Smith, T. – *Australia 1975*, Art & Language Press, Banbury/New York/Sydney 1976; Baranik, R./Bromberg, S./Charlesworth, S. u.a. – *an anti-catalog, The Catalog Committee of Artists Meeting for Cultural Change*, New York 1977; Burn, I./Lendon, N./Smith, T. – *Why is Australia a World of Absolute Silence*, in: Merewether, C./Ann, S. – *The Great Divide...*, Melbourne 1977, S. 5–25; Art & Language – *Failed Town Planning*, in: Artscribe, March/April 1987, S. 68f.; Burn, I./Lendon, N./Merewether, C./Stephen, A. – *The Necessity of Australian Art...*, Sydney 1988, S.104–126; Burn, I. – The Art Museum, *More or Less*, in: Art Monthly Australia, November 1989, neu in: ders. – *Dialogue. Writings in Art History*, North Sydney 1991, S. 167–176

71 Burn, I. – *The Art Market: Affluence and Degradation*, in: Artforum, April 1975, S. 37, Anm. 12

72 Enzensberger, H. M. – *Die Aporien der Avantgarde*, in: ders. – *Einzelheiten II: Poesie und Politik*, Frankfurt a.M. 1980, S. 60, 68, 73

73 in: Wolkenkratzer, Nr. 1/Januar 1988, S. 29

74 Abb. in: Celant, G. – *Unexpressionism...*, New York 1988, S.186; Brüderlin, M. – *Das geflügelte Bild und das verführte Objekt...*, in: Kunstforum Bd. 104/Nov.-Dez. 1989, S.157

75 Buchloh, B. H. D. – *Allegorical Procedures...*, in: Artforum, September 1982, S. 43–56

76 Abb. in: Kat. Ausst. Peter Weibel: *Inszenierte Kunstgeschichte*, *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien 1989, S. 89; Brüderlin, M., s. Anm. 74, S.156f. Neokonzeptuelle Kunst wird hier – im Anschluß an Ian Burn und im Gegensatz zu Brüderlin, der in ihr Spuren autonomer Kunst erkennen will, die sich gegen ihre Vermittlung als Ware wendet – als Modell der zeitgenössischen Warendistribution gesehen, der sich Kunst nur in der Fiktion ihrer Produzenten noch zu entziehen vermag, die gerade in der Flucht in den Elfenbeinturm ihre Abhängigkeit von institutionellen Rahmenbedingungen beweisen. Peter Weibel demonstriert im *Warenaltar*, wie nahe formal autonome Kunst nicht nur der Ästhetisierung der Ware kommt, sondern bereits Teil von Warengestaltung ist. Er schließt in seine Kunst des Kommentierens von Kommentaren ein, was neokonzeptuelle Modelle der zeitgenössischen Funktion von Kunst nicht thematisieren: die reale Funktion von künstlerischer Gestaltung im Verpackungsdesign. Zu den Modellen der Verwandtschaft zwischen musealer Präsentation von Kunst und Shop-Display von Waren, wie sie Allan McCollum, Jeff Koons und Haim Steinbach vorführen, kommt in *Warenaltar* die Reibung zwischen musealem Anspruch und Verpackungswert derselben Gestaltungsmittel hinzu: Kunstbetrieb und Handel treten mit verschiedenen kulturellen Ansprüchen – geistigen oder ökonomischen – auf, doch beide wollen von demselben Potential der Auratisierung profitieren. Weibel thematisiert die Tendenzen des Verpackungsdesign, sich der Hochkunst zu bedienen, im Kunstkontext. Im Vergleich zur Einseitigkeit amerikanischer neokonzeptueller Kunst, die sich auf Modelle spezialisiert, die die Annäherung der Hochkunst an Warenaura thematisieren, zeigt sich die Qualität von Weibels umgekehrtem Vorgehen: Es setzt das Thema der neokonzeptuellen Kunst in der Umkehrung voraus. Die Umkehrung führt zu einer Komplexierung.

77 nach: Gennep, A. van – *Les rites de passage (1909)*, Paris 1981

78 Thomas, D. – *Old Rituals for New Space: ‚Rites de Passage' and William Gibson's ‚Cultural Model of Cyberspace'*, in:

Benedikt, M. (Hrsg.) - *Cyberspace First Steps*, Cambridge 1992, S. 41
79 Stegmüller, W. - *Hauptstromungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. II, Stuttgart 1979, S. 373
80 Anspielung auf Paul Klees „Zwischenreich", in: Klee, P. - *Das bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart 1964, S. 91f.
81 Abb. in: Kat. *Ausst. Ars Electronica '92*, s. Anm. 15, S.106–108
82 Shaw, J. - *The Virtual Museum*, s. Anm. 81, S.109
83 Duchamp, M. - *Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1980, Note 1, o.S.
84 Luhmann, N., s. Anm. 56, S.115
85 Spencer Brown, G. - *Laws of Form*, New York 1973, S.105
86 Glanville, R. - Objekte, Berlin 1988, S.154
87 Luhmann, N., s. Anm. 56, S.101
88 Luhmann, N., s. Anm. 56, S.115
89 Glanville, R., s. Anm. 86, S.172
90 Weibel, P./O'Kane, B. - *Cartesian Chaos*, in: Kat. Ausst. *Ars Electronica '92*, s. Anm. 15, S.110
91 Weibel, P./O'Kane, B. - *Cartesian Chaos*, in: Texttafel in der Landesgalerie, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 1992
92 Eisenman, P. - *Folding in Time*, in: Kat. Ausst. *Eisenmann Architects u.a.* - Frankfurt Rebstockpark, DAM, Frankfurt a.M. 1992, S.19–24
93 Texttafel, s. Anm. 91
94 Luhmann, N. - *Weltkunst*, in: ders./Bunsen, F. D./Baecker, D. - *Unbeobachtbare Welt*, Bielefeld 1990, S. 7–45
95 Schulte, G. - *Das Paradox der Perspektive...*, in: art vector, Nr. 1/1992, S. 44
96 Wiener, O. - *Probleme der künstlichen Intelligenz*, Berlin 1990, S. 25, 45, 77ff., 90, 120
97 Deleuze, G. - *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris 1988, S. 49
98 Wiener, O., s. Anm. 96, S. 24, 35
99 Wiener, O., s. Anm. 96, S. 33
100 Weibel, P. - *Über die Grenzen des Realen: Der Blick und das Interface*, in: Lischka, G. J. (Hrsg.) - *Der entfesselte Blick...*, Bern 1993, S.241, 244
101 vgl. Wiener, O. - *Turing Tests...*, in: Kursbuch, Nr. 75/1984, S.12–37
102 Riedl, R. - *Die Folgen des Ursachendenkens*, in: Watzlawick, P. (Hrsg.) - *Die erfundene Wirklichkeit...*, München 1991, S. 75
103 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 114f.
104 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 100
105 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 26, 100, 607
106 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 100f.
107 Luhmann, N., s. Anm. 56, S. 606
108 Zu einer explizit nicht reflexiven, primär pragmatischen, Vorcodierungen transformierenden Kontextuellen Kunst: Swidzinski, J. - *Art as a Contextual Art*, in: Parachute No. 5/ Hiver 1976, S. 22–25; überarbeitet neu in: ders. - *Quotations on Contextual Art*, Het Apollohuis, Eindhoven 1988, S. 13–33, dort S. 30 und Erstfassung S. 22: „Contextual art operates with occassional statements. Its expressions are not descriptions of traditional art and are not extensional statements of conceptualism either."
109 vgl. *Blinky Palermo: Wandmalerei*, Kunsthalle Hamburg, 1973, in: Kat. Ausst. *Palermo-Wandmalerei*, Kunsthalle Hamburg 1973; Sol LeWitt - *Lines Connecting Architectural Points*, Galleria Sperone, Turin 1970, in: Kat. Ausst. *Sol LeWitt*, MoMa, New York 1978, S.114, Nr.181; Gerhard Merz' Bezug zur Architektur des Münchner Hauses der - ehemals „Deutschen" - Kunst in *Inferno MCMLXXXVII*, in: d. A. - *Gerhard Merz: Inferno MCMLXXXVIII*, in: Kunst + Unterricht 126/1988, S. 56ff.; Joseph Kosuth: *Zero & Not*, in: Kat. Ausst. *Chambres d'Amis*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1986, S. 102–107; d. A. - *Joseph Kosuth: Zero & Not*, 1985–86, in: Apex, No. 1, 1987/88, S. 70–73; Jeffrey Shaw - *The Virtual Museum*, s. Abschnitt IV. 2.–3.: die Funktion der Türen im realen Raum, welche die Abbilder der Türen im simulierten Raum kommentieren.
110 Rössler, O. E. - *Endophysik...*, Berlin 1992, S. 119–152
111 Stegmüller, W. s. Anm. 79, S. 318, 323, 335
112 vgl. D. Lewis' „Gegenstücktheorie" und die „Teleskoptheorie möglicher Welten" nach Stegmüller, W., s. Anm. 79, S. 318f.
113 Kat. Ausst. *Lawrence Weiner: Sculpture*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1985, o. P.
114 Kaprow, A. - *Participation Performance*, in: Artforum, March 1977, S. 26, 27
115 Rössler, O. E., s. Anm. 110; Kat. Ausst. *Ars Electronica '92*, s. Anm. 15, S. 8–69